CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

317

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00

INDICE

NUMERO 317 (NOVIEMBRE 1976)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: EVA DEL CAMPO

ARTE Y PENSAMIENTO

LA PINTURA ARGENTINA DEL SIGLO XX

IMPORTACION DE FORMAS Y ASUNCION DE LA ACTUALIDAD

1. SITUACION GENERAL Y ANTECEDENTES

El 22 de mayo de 1810, el teniente general del Ejército español Pascual Ruiz Huidobro se dirigió en un cabildo abierto al pueblo de Buenos Aires y afirmó que el virrey español debía cesar en su mando y nombrarse un nuevo cabildo elegido por el pueblo. La Argentina había alcanzado su mayoría de edad. España se hallaba ocupada esos días por las tropas napoleónicas y los argentinos tenían el ineludible deber de hacerse cargo de sus propios destinos. Cuando, cuatro años más tarde, el 9 de julio de 1816, el Congreso de Diputados, reunido en Tucumán, proclamó por consejo de los patriotas San Martín y Belgrano la independencia de los países unidos de América del Sur, no sólo nació una nueva nación libre, sino que aquel acto necesario representó de hecho la irreversible independencia de la América española. Terminó así su vida unitaria el Imperio español, pero nació la posibilidad de darle algún día un estatus jurídico a una asociación voluntaria de naciones ibéricas, hermanadas por el disfrute de dos idiomas muy próximos, una religión única y una común manera de valorar y de enfrentarse con las limitaciones y las posibilidades humanas.

La Argentina, que acababa de iniciar la emancipación de Hispanoamérica en 1816, había demostrado su cohesión y la madurez de su concepción nacional en sus dos heroicas defensas contra las invasiones inglesas. Criollos y españoles lucharon hermanados contra los mercaderes colonialistas y lograron evitar que Buenos Aires sufriese la triste suerte que le cupo a las irredentas Islas Malvinas, tomadas a traición, sin que Inglaterra y Argentina se hallasen en guerra, en 1833.

Hubo luego —tal como suele acontecer en todo país prometedor y extenso que accede a la vida independiente— dictaduras y disturbios civiles, agrias polémicas sobre si la Constitución habría de ser unitaria o federalista, una fuerte inmigración y presiones más o menos disfrazadas del capital extranjero, pero la Argentina consiguio, a pesar de todas sus tensiones, crear una envidiable riqueza, disfrutar de la renta per cápita más alta y mejor distribuida de toda Iberoamérica y alcanzar un notable desarrollo cultural y un amor a la lectura comparables con los más elevados de Europa. Abundan, es verdad, los problemas, pero se hallan muchos de ellos en camino de hallar solución. Los que había en los tiempos virreinales o en el primer medio siglo de vida independiente han sido ya superados en su casi totalidad.

Han surgido otros, no obstante, que exigen que los gobiernos y la totalidad del país se enfrenten rápidamente con ellos. De no hacerlo así puede peligrar el futuro prometedor que le aguarda a la gran República del Plata en el siglo XXI.

Uno de dichos problemas es el de realizar una planificación regional que permita una explotación total de los recursos del territorio. La Argentina es una nación de 2.778.412 kilómetros cuadrados (sin incluir todavía los 4.025.659 kilómetros cuadrados a los que tiene indiscutible derecho en La Antártida y cuyas riquezas reales son imprevisibles), pero el número de sus habitantes no llega a los treinta millones. La tercera parte de los mismos viven en el gran Buenos Aires, ciudad en la que aspiran a radicarse algún día buena parte de los argentinos que no viven todavía en ella. Otra tercera parte se halla concentrada en las importantes ciudades del interior, lo que hace que el campo, cuyo número de pobladores no sobrepasa los nueve millones, se halle casi vacío e insuficientemente explotado. A pesar de ello, Argentina es de momento un país más agrícola y ganadero que industrial.

La agricultura y la ganadería fueron las fuentes del extraordinario bienestar económico de que disfrutó hasta el decenio de los años treinta, pero se hallan también en el origen del segundo de los dos grandes problemas todavía no resueltos. La riqueza argentina dependía de la exportación de alimentos y materias primas agrícolas y ganaderas, pero apenas se exportaban productos industriales. Era, como recordó Félix Peña, «una política de autopreservación», pero el hecho de que un alto porcentaje de los capitales creados por la exportación agropecuaria no fuese transferido a la industria naciente dificultó la eclosión de una política económica-comercial de autoexpansión. No es imposible, no obstante, recuperar el tiempo perdido, ya que las concentraciones industriales del Bajo Paraná y del Río de la Plata, aunque limitadas a una pequeña zona del extenso país, son en principio idóneas y susceptibles de servir de núcleo para una insoslayable reestructuración económica. El sentido de responsabilidad de los argentinos y su sólida capacitación técnica y cultural podrán, de todos modos, resolver esos dos problemas de fondo y también otros que parecen más transitorios, tales como la inflación y la actual polarización de la vida política. Se trata casi siempre de problemas estructurales y de crecimiento, y cabe esperar un enfoque y una solución conjunta de la casi totalidad de los mismos.

Otro problema es el de la propia identidad. Ya hemos aludido a él en otra ocasión. La casi totalidad de la población argentina es de origen europeo. Nada de extraño tiene, por tanto, que en el orden cultural, lo mismo que en el económico, el técnico y el científico se hayan inspirado muy a menudo en Europa. Son tan occidentales como los españoles o los italianos, pero construyen su vida y perfilan su propia subvariante de una cultura común en un solar diferente del de sus mayores y lleno de posibilidades inmensas, a pesar de su excentricidad geográfica.

Por ser precisamente europeas su cultura y su sangre, se asomaron los argentinos a la herencia multiforme de la América prehispánica

con el mismo asombro con que lo habían hecho cuatro siglos antes los conquistadores españoles. Se saben, es cierto, un elemento fundamental para la integración de todo el ámbito ibérico y asumen su compromiso histórico, pero lo hacen desde una perspectiva específicamente suya, que tienen el deber ineludible de coordinar en mutua interpenetración y recíproca voluntad de aceptación con las naciones hermanas.

La citada europeidad y la lejanía geográfica explican las características de la pintura argentina de todo el siglo XIX y de los dos primeros decenios del XX. El buen oficio de los pintores argentinos fue siempre una constante que cimentó toda la evolución dialéctica de su quehacer a lo largo de más de un siglo y medio. En tiempos virreinales había existido una escuela de dibujo de corta duración, pero en 1815 fray Francisco Castaneda fundó su más perdurable institución docente en el Convento de la Recoleta, en la que impartieron sus enseñanzas los criollos Aldama y Núñez de Ibarra. Poco más tarde se fundó en 1821 una segunda escuela de dibujo (se enseñaban también otras disciplinas artísticas) en la Universidad de Buenos Aires. Entre tanto, en Mendoza, en 1818, había fundado el propio San Martín la primera del interior, seguida de la de Santa Fe, en 1825. A partir de entonces no hubo solución de continuidad en la docencia y el artista argentino se convirtió, en el aspecto técnico, en uno de los mejor preparados del mundo. Hubo además una inmigración masiva de artistas europeos que convivieron en emulación fructífera con los nacionales. El primero en llegar (1828) fue el francés Carlos Enrique Pellegrini (Chambery, 1800; Buenos Aires, 1875), quien fundó, en colaboración con Luis Aldao, la revista *Litografía de las Artes*, en la que se publicó multitud de estampas que contribuyeron a difundir la cultura visual. Sus retratos tenían dignidad y empaque sencillo y una muy igualada entonación cromática. Lo mismo cabe decir de sus apenas tocadas visiones de Buenos Aires, muy equilibradas y vistas con cariño indudable.

Poco más tarde —en 1845— llegó a Buenos Aires el alemán Mauricio Rugendas (Augsburgo, 1802; Württemberg, 1858), hombre de más convulsivo temperamento, cuyas ambientaciones gauchescas y visiones de los acaeceres de la época (especialmente sugestivo es su «Desembarco de pasajeros frente a Buenos Aires», pintado el mismo año en que llegó al país) aunaban una luminosidad envolvente con una segura habilidad para atemperar con distinción los más ardientes colores.

Entre los argentinos destacaron Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires, 1823-1870), tan refinado en su armonía cromática como en la exquisita transparencia de su luz y su aire, y Carlos Morel (Buenos Aires, 1813-1894), en quien la introspección delicadísima y la sutil gama templada de sus personajes femeninos se armonizaban con las reminiscencias goyescas y con la condensación de algunas de sus composiciones costumbristas en las que el tiempo parecía a veces haberse inmovilizado.

En lo que tal vez fallaban estos precursores de la pintura nacional argentina era en que su evolución no iba al paso de la de Europa. En

Buenos Aires se celebraban exposiciones de artistas extranjeros desde 1817, y hubo una famosa en 1829 en la que se exhibieron cuadros de Goya y de algunos de sus seguidores españoles, pero todo se recibía en aquel entonces con un retraso bastante considerable. Morel pudo beneficiarse, es cierto, de este contacto con Goya, pero a pesar de que no murió hasta 1894, ni él ni sus estrictos coetáneos llegaron a enterarse de la eclosión del impresionismo, ni de ninguna de las restantes revolucionarias singladuras de la pintura europea de la segunda mitad del siglo. Quienes comenzaron a aproximarse al arte vigente fueron algunos maestros que, nacidos en los quince años comprendidos entre 1847 y 1862, se dieron a conocer alrededor de 1885. Eran Sívori, Schiaffino, De la Carcova, Carraffa... El comienzo fue tímido, pero pronto inició su lucha para ratificarlo desde varios frentes, Malharro, seguido un quinquenio más tarde por una brillante eclosión de grandes maestros que abrió decididamente el país a la actualidad.

2. HACIA LA PUESTA AL DIA

La dictadura del general Rosas terminó tras su derrota militar ante el general Urquiza el día 19 de febrero de 1852. Había prometido más de lo que realizó. No fue capaz de recuperar las Malvinas y conculcó las libertades civiles. Urquiza fue elegido presidente en 1852. Mitre, general, pero también notable escritor e investigador, lo derrotó militarmente en 1861 y ganó las elecciones presidenciales al año siguiente. Gobernó hasta 1868, fecha en que fue elegido el igualmente notable intelectual Domingo Faustino Sarmiento, quien gobernó hasta 1874. Este período, comprendido entre la caída de Rosas y el momento en que Avellaneda sustituyó a Sarmiento, fue fundamental para la configuración de la nación argentina. Durante su decurso se multiplicó el desarrollo económico, se afianzó la estructura federal del país y hubo, especialmente bajo el mandato de Sarmiento, una decidida protección a la enseñanza en todos sus grados. Nació así la Argentina moderna y se sentaron de una vez por todas las bases para que pudiera convertirse, pasados los años, en una de las naciones de más integrada cultura y más alto nivel de instrucción que existen actualmente en el mundo. En el *debe* de la época hay que señalar dos breves contiendas civiles y la triste guerra entre Paraguay y la triple alianza, que ensangrentó a Sudamérica desde 1865 hasta 1870. La Argentina —ejemplo sin precedentes en la totalidad de la historia universal— no quiso sacar partido de su victoria militar dictando una paz del tipo de las que los Estados Unidos impusieron dos decenios antes a Méjico y tres más tarde a España, Puerto Rico, Filipinas y Guam, sino que propuso y aceptó un laudo internacional que, sin tener en cuenta el desenlace de la guerra y sí, tan sólo, las razones justas que asistían a ambas partes, demarcó la frontera argentino-paraguaya.

La pintura no podía hallarse al margen de este desenvolvimiento acelerado y también ella intensificó en un período más bien breve su puesta al día. En los orígenes de este desarrollo artístico se halla la obra de un pintor uruguayo tan sólo siete años más joven que Puey-

rredón. Era Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1820; Pisa, 1901), quien aunque será recordado de nuevo al estudiar la pintura de su país, no puede dejar de ser traído aquí tanto a causa del acierto con que ejerció la docencia artística en Buenos Aires como en virtud de la soltura de la ejecución de sus pequeños cuadritos —convencionales, no obstante, en su temática— en los que realizó una especie de crónica pictórica del Río de la Plata.

Entre los pintores que aspiraron a introducir en Argentina la mentalidad impresionista destacaron Sívori y Malharro, diecisiete años más joven el segundo que el primero y afianzador de sus premoniciones a pesar de haber muerto siete años antes. En 1876, antes de que ambos iniciasen su labor pictórica, había fundado el propio Sívori en Buenos Aires la «Sociedad estímulo de Bellas Artes», primera de las grandes instituciones culturales porteñas que a partir de entonces, y sin solución de continuidad tan decididamente, contribuyeron al auge artístico del país. Colaboraron con Sívori en aquellos días fundacionales su hermano Alejandro y los pintores Eduardo Schiaffino, Alfredo Martos, Carlos Gutiérrez y Ballarini. La sociedad, que se reunía inicialmente en la casa de estilo virreinal de la familia Sívori, contó con abundantes y generosos mecenas y editó la más antigua revista de arte del país *(El Arte en el Plata)*, consiguió, tal como preconizaban sus estatutos, «fomentar el cultivo del arte en el erial porteño», mantuvo abierta una exposición permanente de pintura contemporánea, instó a sus componentes a que realizasen el viaje de estudios a Europa y fundó la «Academia libre de Arte», convertida en 1905 por el gobierno del presidente Quintana en la actual «Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón».

Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918) fue uno de los primeros pintores argentinos que realizó sus estudios en Francia, en donde residió durante dos temporadas de varios años cada una. En un primer momento lo influyó el naturalismo de Courbert, de quien fue discípulo, pero se interesó también por el impresionismo que procuró hacer asequible a los pintores y al público bonaerense. Cabe recordar como anécdota curiosa que en 1891 su famoso cuadro «Le lever de la bonne», un delicioso desnudo expuesto cuatro años en París, provocó un escándalo mayúsculo cuando fue dado a conocer en Buenos Aires en la Sociedad estímulo de Bellas Artes. Este solo hecho indica hasta qué punto era entonces conservadora la Argentina y el largo camino que quedaba todavía por recorrer. Comparado este desnudo de Sívori con los de Pueyrredón (los dos de «La siesta» o el de «El baño», por ejemplo) cabe detectar un avance notable en refinamiento. La sexualidad es mucho menos directa y sin sugerencias perversas, pero mucho mayor la sensualidad. La luz y la expresión son misteriosas y un tanto desrealizadoras en el lienzo de Sívori. Algo estaba cambiando, sin duda, en el país para que Sívori pintase como pintaba. Su naturalismo, con ecos de los pintores de Barbizon, era intimista muy a menudo, pero ello no impedía que Sívori encrespase a veces su factura (así acaece en su autorretrato del Museo de Rosario, de Santa Fe) y entreverase el color hasta rozar los límites de un expresionismo incipiente y señorialmente cortés. Creo, no obstante, que sus mejores logros los alcanzó

en sus paisajes de entonación transparente y aire limpio, en los que el espíritu era impresionista, aunque no lo fuese en principio, el procedimiento.

Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858-1935), cónsul de la Argentina en Sevilla, Madrid y Atenas, alcanzó tal vez su máxima cima como pintor en su visión casi intemporal del paisaje. En sus últimos años acentuó la importancia que le concedía a la luz, a la transparencia del aire y a la sutileza del color. No nos interesa, no obstante, tan sólo por su obra pictórica, sino también por haber fundado en 1895 el Museo Nacional de Bellas Artes, del que fue director hasta 1910, y por haber seleccionado sus fondos más antiguos. Fue además un escritor notable que cultivó con acierto la historia y la crítica de arte desde 1883 hasta el año de su muerte.

Todo cuanto en Sívori y Schiaffino era premonición por una parte y miedo por otra a dar en su totalidad el paso que la hora exigió, se convirtió en equilibrada aceptación de los imperativos de la misma en la obra de Martín A. Malharro (Azul, Buenos Aires, 1865; Buenos Aires, 1911), a quien cabe, por tanto, considerar como el gozne que hizo posible que la Argentina comenzase a asumir poco más tarde la actualidad más rigurosa. Lo hizo, es verdad, todavía importando de Europa las formas, pero el primer momento de exportación no se haría esperar ya demasiado tiempo. Es habitual afirmar que Malharro fue el introductor del impresionismo en la Argentina. Ello es en parte verdad en sus obras posteriores a 1901. Malharro se benefició entonces de su aprendizaje en Francia y de la mayor libertad de expresión que se había afianzado en Buenos Aires a partir de la Revolución de 1890, originada, en gran parte, por la crisis económica y a las abundantes quiebras de dicho año. Tras una intentona de golpe militar rápidamente dominado desembocó la Revolución en los gobiernos de Pellegrini —hijo del pintor de igual nombre anteriormente recordado— y Sáenz Pena y en la etapa de enorme prosperidad de Uriburu. La burguesía argentina se consolidó entonces como clase dirigente y comenzó a adquirir obras de arte y a exigir muy a menudo que fuesen plenamente actuales. La fogosidad de la factura y la huella de la pincelada no habían sido impresionistas en los primeros lienzos de Malharro. Sí lo fueron, en cambio, en su última época, cuando sus colores nítidos se atemperaron y comenzó a utilizar con mesura el toque dividido y la mezcla óptica. En el momento de su muerte la pintura argentina había entrado ya en la actualidad y existía una clase lo suficientemente sensible, adinerada y devota para garantizar la perdurabilidad de la recién conquistada adecuación. Sus dos discípulos más directos, prematuramente muertos ambos, fueron Walter de Navazio (Córdoba, 1887-1921), paisajista notable de factura salpicada y colores interpenetrados, y Ramón Silva (Buenos Aires, 1890-1919), quien se desató al final de su carrera de los condicionamientos escolares y empastó a veces con fuego y dominó otras el color casi puro y el toque nervioso y límpido.

La prematura muerte de Silva le hizo perder a la Argentina a un maestro que pareció adelantarse a algunos pintores actuales que acuden en sus lienzos al empaste generalizado, pero no en estrías encabalgadas a lo Van Gogh, sino con efervescencias múltiples. Pintó con

garra y aunó la solidez de la estructura subyacente con una rica fusión de manchas emotivas y de colores turbulentamente encabalgados.

Fernando Fader (Mendoza, 1882; Loza Corral, Ischilin, Córdoba, 1935) era diecisiete años más joven que Malharro y pertenecía, por tanto, a la generación siguiente a la del consolidador del impresionismo argentino. También él era en principio impresionista en su clima, pero sus raíces eran germánicas y no latinas, cosa explicable si se tiene en cuenta que había realizado sus estudios en Munich, en donde frecuentó el taller de Heinrich von Zügel. En Buenos Aires expuso en 1907 y 1908 con el grupo Nexus, del que fue, conjuntamente con Collivadino, Ripamonte, Rossi y Bernaldo de Quirós, uno de los fundadores. Dicho grupo sostenía una ideología plástica que, de acuerdo con las convenciones de la época, podría ser considerada como moderadamente actual. Su influencia en los medios artísticos de Buenos Aires fue grande y contribuyó, a pesar de sus limitaciones, a hacer más amplia la sensibilidad del público. Fader fue, posiblemente, el más inquieto de sus miembros y disfrutó de notable popularidad entre 1910 y 1930. Su factura, relacionable con el impresionismo nórdico, se avenía bien con su naturalismo un tanto costumbrista y con su gusto por el paisaje y las escenas agrícolas. Lo que más llamaba la atención en sus lienzos era la densidad continuada de los empastes, la fuerza del colorido y la pasión por una luz que parecía a veces surgir desde el interior de la propia materia.

Si nos atuviésemos de manera estricta a la secuencia cronológica hubiera sido éste el lugar oportuno para estudiar la obra de Guttero, pero nos parece más adecuado reservarla para el momento en que, tras su regreso a Buenos Aires, fundó en 1927, en colaboración con varios artistas veinte años más jóvenes, el «Taller de Arte Plástico», de digno carácter renovador. Aquí incluiremos, en cambio, a Cesáreo Bernaldo de Quirós (Gualeguay, Entre Ríos, 1881; Buenos Aires, 1968), costumbrista a contrapelo, pero buen luminista muy a menudo. Estudió en España con Zuloaga y Sorolla y fue famoso en algunos medios tradicionalistas a causa de sus lienzos gauchescos y de su verismo anecdótico. Influido asimismo por Zuloaga se hallaba Jorge Bermúdez (1883-1926), fogoso a veces en su factura y folklórico en su temática.

Miguel Carlos Victórica (Buenos Aires, 1884-1955) pasó la mayor parte de su vida recluido en su casa de La Boca y fue uno de los primeros pintores que comenzaron a poner de moda como residencia de artistas aquel pintoresco barrio. Moderado por temperamento no pretendió innovar, sino realizar con factura y sensibilidad exquisitas y materia vibrante aquello para lo que se consideraba capacitado. En su cromatismo con algo de fauve y algo de nabi había a veces unas jugosas resonancias azulado-rosadas o sepia-verdosas que se avenían bien con la riqueza de sus trazos negros o la ambientación en verdes densos de algunos de sus panoramas urbanos. Su similitud espiritual con Bonnard no se limitaba a la finura cromática, sino que se extendía a la creación de un clima de intimidad amable y sutil en el que todo era ponderado, pero con una gran capacidad para conmover y provocar un estado de difusa ensoñación lírica. Fue digno, y a veces alígero,

en todo cuanto se propuso realizar (¡qué deliciosa gracilidad la de sus dibujos!), pero no quiso salirse jamás de unos límites espontáneamente asumidos.

Eugenio Daneri (Buenos Aires, 1881-1970) se recluyó también en La Boca y se le suele considerar —igual que al tan diferente Quinquela Martín— como uno de los pintores más entusiasmados con la interpretación de dicho barrio. A pesar de ello, yo no acabo de ver ninguna relación entre el colorismo delicioso, pero un tanto chillón, de las fachadas pintadas de La Boca y la sutileza cromática asordada, cenicienta, rosáceo-verdosa o asepiada de muchas de sus superficies. Daneri dibujaba directamente con el color y empastaba con solidez suelta y contenidamente encabalgada. Era tímido y rebosaba ternura y fue tal vez por eso por lo que realizó el milagro de convertir la entrañable feria variopinta y popular de La Boca en una sinfonía delicadamente armonizada y hecha a la medida de esa burguesía porteña que ha conquistado la mesura con tesón y en lucha consigo misma, pero que tiene mucho —igual que Daneri— de encerrada en su propia ensoñación y de refinamiento melancólico.

Melancólico y desasido y más y más encerrado todavía en su ensoñación se hallaba Fortunato Lacámara (Buenos Aires, 1887-1951), quien realizó sus estudios en la propia Boca con Alfredo Lazzari. Nació como colorista exuberante y acabó siendo el más intemporal de todos los maestros metafísicos de la pintura argentina. En sus últimos paisajes hay ya notable limpidez de color y de toque, pero perduran los encàbalgamientos en los que se percibe todavía la huella del tiempo. Los bodegones, en cambio, son eternos. Su secreto no está ni en la ponderada limpieza del color, ni en la pincelada lisa, ni en el equilibrio flotante de la composición. Hay algo más que resulta casi indefinible y que se traduce en una suave sensación de soledad sin desamparo y de silencio sonoro en el que parecen percibirse los ecos de la «Llama de amor viva» de San Juan de la Cruz y la inmaterialidad medida de los humildes cacharrillos de Zurbarán.

La Boca continuó ejerciendo durante largos años su atracción sobre los pintores e incluso Forte y Presas, de quienes nos ocuparemos en el lugar oportuno, se recluyeron allí temporalmente. Su pintor por antonomasia fue, no obstante, Benito Quinquela Martín (Buenos Aires, 1890-1970), uno de los artistas preferidos del pueblo argentino, pero convencional a pesar de su encanto. Su museo de La Boca es entrañable y resulta delicioso en su emplazamiento y con su sabor local. El color de Quinquela era rico y su movimiento y su luz trepidantes, siempre que así lo quería. Sus vigorosas escenas portuarias en formatos gigantes, y sus obreros trabajando abigarradamente entre luces espectaculares, parecen a veces una variante «áspero-amable» de la pintura social. No se le puede exigir más, porque no aspiró a más. Se limitó a documentar un ambiente y lo hizo con veracidad y con amor. Nos sirve para cerrar con un retorno al pasado ese momento auroral de la pintura argentina en el que abundaron las solicitaciones encontradas, pero en el que Xul Solar, Pettoruti y Gómez Cornet anticiparon decididamente un tumultuoso futuro.

3. ASUNCION DE ACTUALIDAD Y PRIMERAS ANTICIPACIONES. CRONOLOGIA Y CORRIENTES RENOVADORAS

Desde 1921 hasta 1939 no sólo la Argentina se puso definitivamente al día, sino que comenzó a inventar sus propias variantes de las tendencias en boga y muy especialmente las del cubismo, futurismo y surrealismo. Hay, no obstante, una diferencia notable entre las anticipaciones del veintenio de la puesta al día y las del momento actual. Durante la etapa ahora estudiada, Argentina no importó ni exportó, sino que conformó sus propias reelaboraciones dentro de una herencia compleja que le es común a ella y a todas las restantes naciones occidentales. Xul Solar —es cierto— pintó cuadros surrealistas bastantes años antes de que el surrealismo hubiera sido «inventado» en Europa, pero no influyó sobre los europeos coetáneos. Lo habitual era en aquellos años la asunción de unas tendencias venidas de Europa y la argentinización de las mismas, pero sin que las variantes hispanoamericanas reinfluyeran sobre las europeas. Hubo además en alguna ocasión algún ligero desfase de escasos años por parte de los pioneros, pero de varios lustros a veces por parte del público medio. Desde 1940 hasta 1960 el panorama fue diferente. La Argentina se adelantó con frecuencia a Europa en la invención de nuevas modalidades y no tan sólo en la de variantes autónomas de las ya vigentes en Europa o Estados Unidos. El comercio de formas fue entonces de ida y vuelta y Argentina exportó casi tanto como importó. El tercer momento —desde 1960 hasta hoy— fue más exportador que importador. Cuatro argentinos inventaron en 1958 la nueva figuración, tendencia que tres años más tarde comenzaron a intentar apropiarse en calidad de progenitores legítimos varios países de Europa y Estados Unidos. Poco más tarde vinieron las experiencias cinéticas e hidrocinéticas. En las primeras, tras la fundación del Grupo de búsquedas de Arte visual, París acabó por convertirse en una sucursal bien programada de Buenos Aires y de Caracas. En las segundas, la primacía y la capacidad de propuestas de Buenos Aires sigue siendo indiscutible e indiscutida. Vinieron luego las menesundas innumerables (no hubo tan sólo la así llamada por su autora), que nada tienen que ver con las de otros países. Fueron más refinadas, espontáneas y «fermentales» (este último término lo acuñó certeramente Romero Brest) y rompieron los viejos límites sin necesidad de narcotizar al espectador.

El último problema de este período argentino de exportación de formas consiste en conseguir que el público no confunda las insulseces tan abundantes en el Arte conceptual de aquende y de allende (hay, no obstante, excepciones dignísimas y nada resobadas) con las investigaciones bonaerenses que son en su fusión no masturbatoria de instinto (mucho) y razón (las dosis imprescindibles) exactamente todo lo contrario. De todo ello nos ocuparemos en los lugares oportunos, pero era preciso ahora este recuerdo somerísimo para mejor valorar lo que en el contexto de la liberación plástica de Hispanoamérica representaron los maestros —veteranos ya entonces algunos de ellos— que el decurso de los años veinte y treinta introdujeron en la Argentina una nueva voluntad de expresión formal y un nuevo espíritu.

En las renovaciones del veintenio 1920-40 se afianzaron cuatro corrientes principales:

A) La poscubista, que parte de Gómez Cornet y de Pettoruti y que influye a otros varios artistas creando un clima de interés por el arte de tipo constructivo a partir de 1921 (primera exposición cubista de Pettoruti). Debe señalarse, por otra parte, que el propio Pettoruti había realizado ya algunos dibujos abstractos con anterioridad a 1914 y que se adelantó, por tanto, al norteamericano Stuart Davis, cuya «abstracción» radicaba en aquellos años más en el clima que en las imágenes propiamente dichas. Esta otra anticipación de Pettoruti no tuvo repercusiones inmediatas en Argentina. El interés por el cubismo no se limitó a la pintura, sino que se extendió a la escultura. Así, Pablo Curatella Manes (La Plata, 1891; Buenos Aires, 1962) realizó entre 1918 y 1921 unas esculturas en las que el orden cubista, el movimiento condensado y dispuesto a estallar y unos ritmos sueltamente orgánicos se fundían en una extraña síntesis altamente emotiva. El propio Curatella explicó, hacia 1921, sus aspiraciones en unos sabrosos párrafos que nos creemos obligados a reproducir por constituir una clara definición de los objetivos que perseguía en aquellos años críticos una parte de la vanguardia argentina.

«Mis anhelos —afirmó— consisten en dar a la escultura una sensación de vida, de movimiento, de fuerza o, mejor, en sugerirla valiéndome de los modos efectivos de la escultura, pues me inspira horror el plástico que trata de engañar su propia visión copiando de la naturaleza. En el arte en general y en la escultura en particular, no me seduce el esmero ridículo: yo quiero ver planos, redondeces, huecos. El tema plástico debe sobreponerse al motivo anecdótico. Por esto no quiero decir que el arte deba reducirse a meros problemas de geometría: por sobre todo, existe la maravilla de la luz.»

B) Una versión argentina de la mentalidad surrealista. Cabe señalar como su primer representante a Xul Solar, artista que rompe, no obstante, toda posibilidad de encasillamiento. Su influencia se inició en Buenos Aires en 1924, fecha de su primera exposición bonaerense. Era ya entonces el maestro indiscutible de un surrealismo estrictamente suyo e irreductible al europeo. Algunas de sus premoniciones fueron pintadas en 1915 y son, por tanto, muy anteriores cronológicamente al nacimiento oficial del surrealismo. En 1932 realizó Berni su aportación personal a la tendencia. El Grupo Orión, fundado en 1939, se benefició de este clima entronizado por Xul Solar y ratificado por Berni y que es todavía perceptible en gran cantidad de pintores argentinos que no pueden, no obstante, ser considerados técnicamente como surrealistas. La actuación del Grupo Orión fue preparada en parte por la revista *Qué*, fundada por Aldo Pellegrini, cuyos dos únicos números aparecieron en 1928 y 1930.

C) Una abstracción incipiente que inició su línea coherente de avance en 1926 y que desembocaría más tarde en los triunfos tumultuarios del arte constructivo, el informalismo y el arte óptico. Ya hemos recordado poco antes el antecedente de Pettoruti hacia 1912 y su no

repercusión en el país. Hay que añadir a este precedente malogrado los de dos escultores: Antonio Sibellino (Buenos Aires, 1891-1960), quien realizó en 1926 la más antigua escultopintura abstracta dada a conocer en ambas Américas y el ya citado Curatella Manes, cuya primera escultura abstracta data también de 1926 y en la que —según la concisa descripción de Taverne Yrigoyen— «las raíces del movimiento —espirales, círculos y curvas cerradas, líneas de huidiza proyección lumínica— dan sus voces casi inéditas». En pintura, la primera exposición abstracta fue la que en 1933 realizó Juan del Prete en Buenos Aires. El mismo Del Prete había dado a conocer en años anteriores algunas de sus pinturas abstractas en la revista del grupo francés *Abstraction-Creation* del que formaba parte.. Del Prete conocía bien el ambiente dadaísta y en especial a su coetáneo Switers. Realizó también encolados y se mantuvo siempre en una rica línea de investigación y creación que desembocó en el terrible gestualismo —comparable con el de Pollock— de sus últimos años.

D) La continuidad de una tradición figurativa reactualizada, que no se limitó a la obra de caballete, sino que, tras el viaje que hizo Siqueiros a Buenos Aires en 1933, emuló en ciertos aspectos las más grandes glorias del muralismo mejicano, pero sin permitir que la literatura o el sometimiento a la anécdota pusiesen en peligro su calidad. Entre sus más eximios representantes cabe destacar a los ya citados Spilimbergo y Berni, así como a Urruchua, Castagnino y Seoane.

Describiremos en el apartado siguiente la evolución personal de cada uno de los artistas responsables de las cuatro corrientes renovadoras recién reseñadas, pero al ocuparnos de ellos no nos atendremos —tal como hasta ahora habíamos hecho— a la secuencia cronológica de sus fechas de nacimiento, sino a la de aquellas otras más significativas en las que cada uno de ellos —tal como recordamos en los párrafos antecedentes— comenzó a ejercer su influencia sobre sus coetáneos.

4. LOS GRANDES RENOVADORES DE LOS AÑOS VEINTE

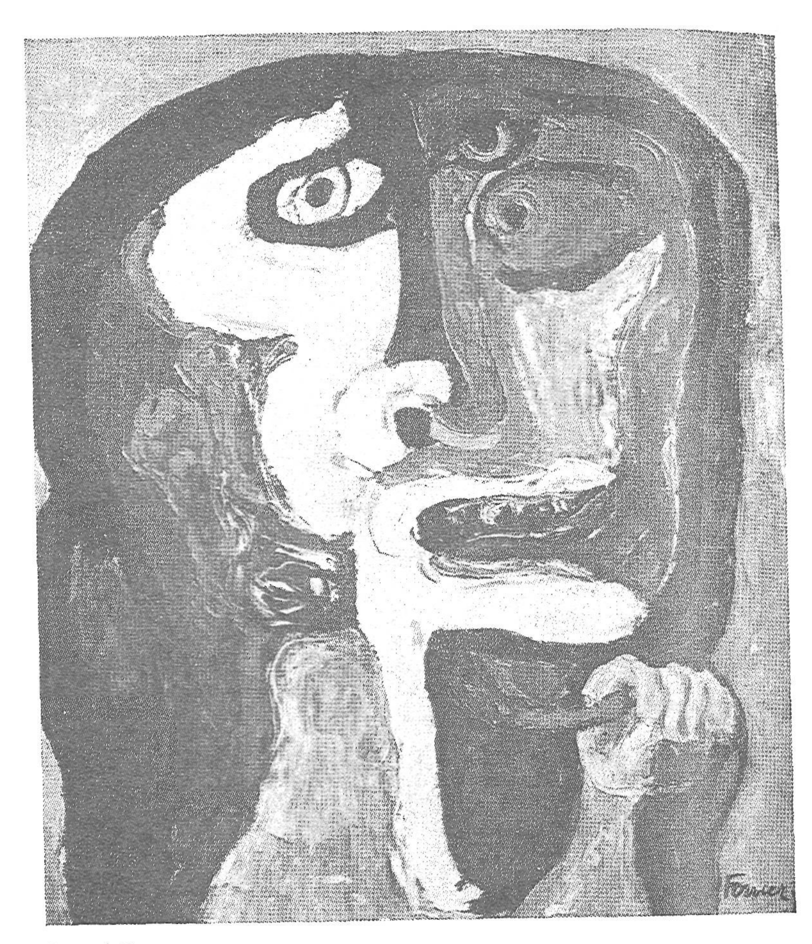
Ramón Gómez Cornet (Santiago del Estero, 1898; Buenos Aires, 1964) amplió sus estudios en Europa, en la Academia (Taller libre) Arts de Barcelona y en la Ransom de París. Su exposición bonaerense de 1921 causó notable impacto a causa de su organización cubista del espacio y la forma, de sus ricos trazos negros delimitatorios y de sus fondos geométricos de variados colores. Posteriormente se encerró en su provincia natal y fundió en una unidad de expresión esos ecos iniciales hispánicos —Picasso y Juan Gris— y su entusiasmo enternecido por la escuela sienesa y por la gracilidad alada de Modigliani, otro de sus predilectos. A partir de entonces se limitó a transfigurar mesuradamente ambientes y personajes arquetípicos de su tierra, pero sin que quepa considerarlo como «indigenista», ni mucho menos como «realista social», ya que en su ternura entreverada de colores grisáceos y de

un silencio un tanto solemne, no había elementos acusatorios y sí tan sólo un refinamiento sereno y una cordial voluntad de comprensión de todo cuanto conmovía en su trasfondo último a cada uno de sus efigiados. Llegó también al alma de la tierra y lo hizo sin literatura y con ese mismo saber hacer que había caracterizado ya a su más vanguardista etapa inicial.

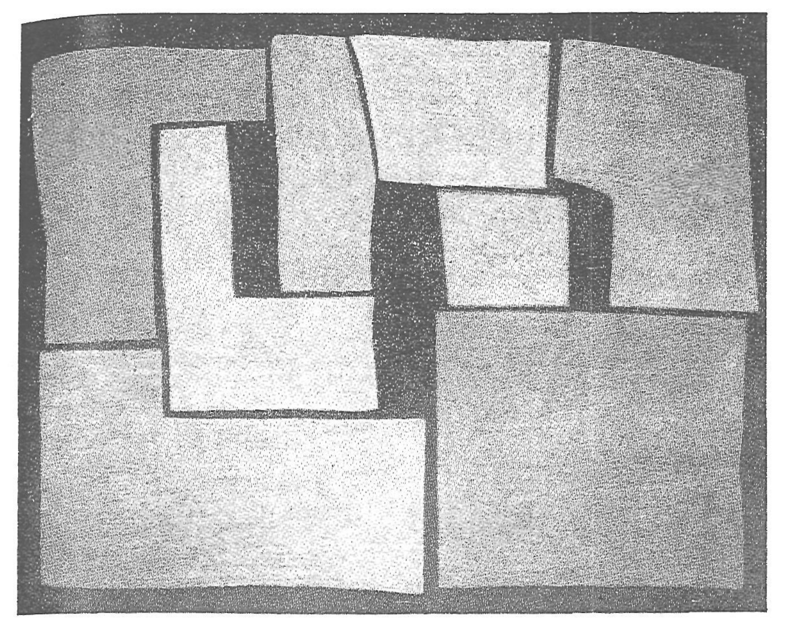
Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-1971) estudió desde 1913 hasta 1924 en Europa y se interesó vivamente en Milán por el futurismo italiano y en París por las modalidades cubistas. A su regreso a Buenos Aires realizó en 1924 una exposición que ratificó las premoniciones de Gómez Cornet. Perduró además durante toda su vida en una orientación similar y de ahí que lo considere habitualmente como el creador del cubismo argentino. Su amistad con Juan Gris —unida a una similitud de carácter— hizo que su cubismo fuese ponderado, con gran sensibilidad para los colores límpidos delicadamente armonizados sin una sola extremosidad, pero compatible a veces con unos ritmos y unas tensiones formales que cabe relacionar —especialmente en sus etapas abstractas— con el futurismo y con el rayonismo. A este respecto resulta imprescindible detenerse en las fechas, ya que muchas de la composiciones abstractas de Pettoruti —menos conocidas, lamentablemente, que las cubistas— figuran entre las más antiguas del ámbito occidental. Baste con recordar que su inimaginable dibujo «Fuerza centrífuga» data de 1914 y que consiste en un ritmo vertiginoso en espiral sobre un fondo en entramado vertical difuso. La factura es borrosa y la mancha emotiva y multitonalizada. Cabe considerarlo como incurso en un personalísimo rayonismo abstracto en el que la movilidad condensada y centrífuga y la ausencia de toda alusión identificable se sintetizan en una total unidad de expresión. En ese mismo año realizó algunos encolados cubistas sin forcejeos constreñidos y con notables calidades evocadoras en la signografía sutil de los fondos. Poco más tarde, en 1916, un año antes, por tanto, de la gran eclosión abstracta-geométrica del neoplasticismo holandés, un óleo como «Forma estática» era puro esteticismo geométrico con un entronque de varios polígonos de textura arenosa sobre un fondo neutro. Vivía entonces Pettoruti en plena actualidad anticipadora y nada de extraño tiene, por tanto, que su exposición de 1924 causase asombro y abriese caminos. En sus lienzos cubistas la figura era identificable, pero parecía envuelta en un halo irreal a cuya gracilidad medida contribuía la magia evocadora de un cromatismo siempre inefable y lleno de múltiples pero apenas insinuadas multitonalizaciones. Que una pintura así evolucionase de nuevo hacia el no-imitativismo era previsible. También lo era que el maestro fuese galardonado con el Premio Guggenheim. Su pintura era netamente occidental y se hallaba al día. Nada más lógico, por tanto, que esta aceptación internacional. Tenía, no obstante, también mucho de argentina en su perfeccionismo y en su aceptación de una instintividad reelaborada, filtrada a través de un cedazo normativamente helénico y de una racionalidad nunca desglosada de la fluidez de la vida. No se agota, no obstante, en estas características la complejidad de Pettoruti y cabe reconocer con Damián Bayón —otra vez nos encontramos con la magia introspectiva del color y con nuestra orteguiana razón vital—



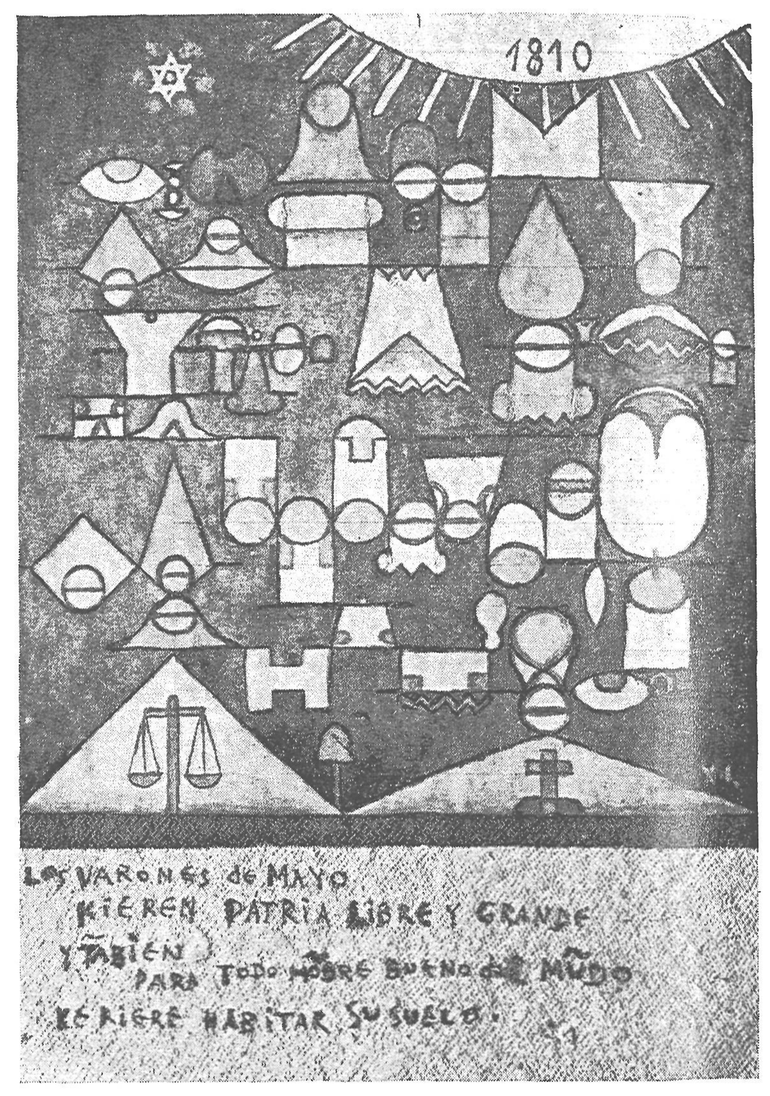
Daneri: Paisaje de Palermo



Raquel Forner



Pettoruti: Forma estática, *1916*



Xul Solar: Los varones de mayo, *1961*

que había en su trasfondo «una suerte de surrealismo latente» y también un no sé qué de «pintura metafísica». Ambos contribuyeron a que más allá de la anécdota haya en sus cuadros un aura de misterio que es no tan sólo luz y color, sino también un intento repetido para encontrar una vía que posibilite un primer contacto con esa metarrealidad indefinible y con esos espacios no mensurables cuyo misterio parece haber conmovido por igual a los metafísicos más rigurosos y a los más sensibles artistas.

Xul Solar (San Fernando, Buenos Aires, 1887; Delta del Tigre, 1963), cuyo verdadero nombre era Oscar Agustín Schulz Solari, fue posiblemente el más vital de todos los grandes maestros argentinos. Recién cumplidos los veintiséis años de la necesidad de elección orteguiana y cuando otros pintores de su generación la asumieron eligiendo venirse a ampliar sus estudios a Europa, él eligió embarcarse en un carguero con destino al Extemo Oriente. No llegó a consumar su viaje, pero pudo vivir una parte de su aventura. A continuación viajó por toda Europa, inventó sin maestros su propio vocabulario pictórico, regresó para siempre a la Argentina en 1924 y participó con éxito en esa misma fecha en el «Salón Libre», contribuyendo así a canalizar en una dirección no opuesta, sino complementaria, parte de aquella apertura de nuevos caminos que Pettoruti había comenzado a ratificar en el mismo año. Dos más tarde, en 1926, expuso en conjunción preñada de augurios con Nora Borges y con el propio Pettoruti en «Amigos del Arte».

A Xul Solar le interesaba todo: la historia de las religiones y las ciencias ocultas, la filología y los juegos de naipes, la anatomía y la notación musical, un nuevo ajedrez (panajedrez o panjuego) de invención personal y el hallazgo de unos idiomas que pudiesen servir para que se entendiesen entre sí todos los hombres o —por lo menos— los del ámbito ibérico. En relación con la última de sus preocupaciones recién citadas cabe destacar su creación científica de dos nuevos idiomas. Para uno de ellos —la «panlingua»— tomó elementos de todos los existentes y aspiraba a que fuese universal. El otro, el neocriollo, concebido especialmente para el ámbito ibérico, había sido construido, según su propia descripción, «con palabras, sílabas, raíces de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués». En esta última lengua publicó algunos textos un tanto surrealistas. Hay en ellos jugoso lenguaje y notable musicalidad.

En cuanto artista, no sólo fue pintor en posesión de una docena de técnicas, sino también un original investigador de las posibilidades de una arquitectura integral íntimamente ligada a la vida y a las preocupaciones de sus usuarios. En dicho aspecto, tal como recordó Aldo Pellegrini, diseñó «numerosos proyectos para viviendas en el delta del Tigre, y también viviendas urbanas en las que se unían una gran fantasía con un sentido funcional y en cuyos frentes utilizaba formas con significado, que podían ser leídas, conformando una verdadera arquitectura semántica».

En su obra de pintor predominan los pequeños formatos, pero la grandiosidad flexible de la concepción y la construcción son tan evidentes, que parecen a menudo tener ambiciones de grandes murales.

En 1915, cuando los dadaístas apenas habían comenzado a dar unas cuantas tímidas señales de vida, pintó Xul Solar unas deliciosas acuarelas en las que sobre unos fondos apenas tocados —¿premonición del espacialismo?— flotaban en procesión tensa unos «Angeles» (ése era el título más representativo) que parecían haber sido arrancados de los Beatos mozárabes, pero también, posiblemente —¿misteriosas afinidades electivas?—, de alguno de esos alucinantes Evangeliarios de la cultura celto-cristiana de Irlanda anteriores al genocidio de Hastings. Poco más tarde —en 1919—, unas ordenaciones y unas armonías de colores puros suavemente atemperados, que nos hacen pensar en el mejor Kandinsky, incluyen alusiones mágicas y oníricas: espinos agresivos, símbolos solares, formas abstractas de recorte, pájaros esquemáticamente felices en los que está ya todo cuanto el surrealismo había de proponer como vía de conocimiento cinco años más tarde. La diferencia esencial radica en que el surrealismo de Xul Solar es gozoso y no se pone al servicio de ninguna ruptura total, en tanto el europeo se acoge a un programa y no cesa —cuando es ortodoxo— en su vocación de combate. Xul Solar, hombre de América, era demasiado hombre y demasiado americano para jurar obediencia a ningún pontífice. Vino luego el período de la confluencia con Paul Klee, pero tan válido y cronológicamente defendible es afirmar que «Xul Solar fue el Klee hispanoamericano», como que «Klee fue el Xul Solar centroeuropeo». El color se hizo en ese intermedio —desde 1920 hasta 1925, pero sin que las divisiones de maneras resulten netas, sino tan imprecisas y fluyentes como la propia vida— más atemperado y degradado, pero igualmente nítido y angélico. Los polígonos abstractos-geométricos y las manchas como flores indecisas en disolución coloidal se entreveran con los rostros construidos con formas de recorte altamente expresivas, pero rezumantes de lirismo. Más allá de la confluencia con Klee, estaba inventando entonces Xul Solar —sin dejar de ser surrealista de América— una extraña suerte de cubismo plano en versión neofauve que era irreductible a toda tendencia vigente entonces aquende o allende.

En años posteriores pintó sus paisajes inventados y sus «Muros y escaleras agobiantes», en los que el espíritu de las cárceles de Piranesi confluía con una terrible y angustiosa geometrización zigzagueante en profundidad. También entonces pintó sus torres inventadas en las que resucitaba una Edad Media de Santoral o de Corte de Amor, que no era la de la realidad, sino la del sueño. Artefactos extraños, plataformas flotantes con ruedas y globos, máquinas inverosímiles y casas como pagodas, volaban sobre estas ciudades e imponían un clima de fantasía inagotable, pero también de visibilización de una realidad igualmente variopinta y menos condicionada. Durante los últimos años de su vida bondadosa y fructífera pintó sus alucinantes temples de máscaras esquemáticas de recorte neto, puestas al servicio de la reunificación de los contrarios. La muerte engendraba en ellos la vida, pero ésta era al mismo tiempo camino para la muerte. El espacio se hizo en esos años más irreal, más suyo que nunca, pero sin acudir jamás —¡él, tan excelente y alígero dibujante y tan dueño de los encabalgamientos difusos de la luz!— ni a la perspectiva dibujística ni

a la aérea, sino limitándose al ordenamiento en profundidad de las formas, utilizando para éstas colores «avanzantes» y reservando (sigo la terminología de Gil Pérez) los «retrocedientes» para los fondos.

En el conjunto de esta evolución en extremo coherente no aspiró tan sólo Xul Solar a alcanzar la perfección plástica. Vida y obra, servicio y conocimiento, propuestas enriquecedoras de nuestras dimensiones humanas y realización de una pintura cuya diafanidad sugerente nos ayudase a encontrarnos en la paz y la colaboración mutua, eran para él uno y lo mismo. No me atrevo a emitir un juicio sobre si logró con su pintura todo aquello que se propuso, pero cabe afirmar que era ésta un reflejo fiel de su propia alma y que constituyó el primer eslabón de la rica historia —liberadora sin duda— del surrealismo iberoamericano.

Alfredo Guttero (Buenos Aires, 1882-1932) regresó a Buenos Aires en 1927, tras haber residido durante largos años —desde 1904 hasta 1927— en Madrid, Segovia y París. Era notable muralista y empleó en algunos de sus óleos procedimientos de inspiración muralista, tal como el del yeso cocido, que facilitaba la grandiosidad de la tectónica. Era, no obstante, minucioso en sus óleos. Varios críticos argentinos han llegado a considerarlo como el principal promotor del arte de vanguardia en aquellos años. La afirmación es discutible. Acabamos de ver cómo ya antes del regreso de Guttero fueron decididamente vanguardistas Xul Solar, Pettoruti, Sibellino y Curatella Manes. No cabe desconocer, no obstante, que el «Taller de Arte Plástico» (conocido también por «Taller libre»), que fundó en 1927, y en el que colaboraron con él varios artistas de la generación siguiente, tales como Raquel Forner, Alfredo Bigalli y Pedro Domínguez Neira, aspiraba a consolidar la ya bastante avanzada renovación. Lo mismo cabe decir del «Nuevo Salón» que puso en marcha dos años más tarde y que consagró asimismo a los artistas jóvenes. En aquellos días las rivalidades entre el Grupo Florida (relacionado con la revista *Martín Fierro*, fundada en febrero de 1929, y partidario de la autonomía de los valores plásticos y de la independencia de la obra de arte) y el de Boedo, de tendencia social, no siempre en exceso exagerado, necesitaban una salida de confluencia. Guttero contribuyó a dársela, facilitando la toma de conciencia de la nueva generación. En su obra pictórica destacan la sobriedad cromática, la melodía de la línea en amplias sinuosas, la rotundidad ornamentalmente aplomada de los volúmenes y una especie de clasicismo de pastoral que cabría relacionar con lo que durante los años de su estancia en España solía denominarse en Cataluña «mediterraneísmo», y que me parece más próximo al de Joaquín Sunyer que al de su maestro Maurice Denis.

Juan del Prete (Chietti, 1897) fue traído a la Argentina a la edad de doce años y se nacionalizó argentino veinte más tarde. No cabe duda de que fue el primer pintor argentino que presentó en Buenos Aires —sucedió en 1933— una exposición íntegramente abstracta, pero su capacidad inventiva y su inquietud rebasan ampliamente toda catalogación. En aquellos días de su primera muestra abstracta era geométrico y dominaba con gracia y con gusto el encolado. Volvió a ser geométrico en los días de la renovación concretista del 46, pero entre

ambas etapas fue figurativo neofauve y procuró en 1945 reducir a unidad, igual que antes y en otros contextos plásticos habían hecho Pettoruti en Argentina y Zabaleta en España, los mundos del cubismo y del futurismo, y se autocalificó como «futucubista». Posteriormente fue «expresionista abstracto», «gestualista» e «informalista», pero —repito— nada importan en su caso las catalogaciones, porque lo que le dio su último sentido a su pintura fueron la capacidad para servir de fermento, el acierto en conseguir que una materia viva y sin un solo anquilosamiento fundamentase emoción y expresión y una capacidad del color para sugerir unos estados de ánimo íntimamente adaptados a los que llevaba implícito la propia factura. Cuando el juego de su muñeca rompe el ritmo de una pincelada, su quiebro es comunicación de una visión del mundo, antes que recurso expresivo, pero igual sucedía cuando en sus lienzos informalistas del decenio de los cincuenta, unos negros y rojizos resbaladizos abrían su marea sobre unos fondos rojos en tensión controlada. Su contribución a la renovación no se había limitado, por otra parte, a sus anticipaciones del decenio de los treinta, sino que en el de los cuarenta —aunque no hubiese formado parte oficialmente del equipo de la revista *Arturo*— fue uno de los escasos maestros ya consagrados que les prestó todo su apoyo moral y aconsejó a los jóvenes promotores de aquella valiente empresa.

Lino Eneas Spilimbergo (Buenos Aires, 1896; Unquillo, Córdoba, 1964) tuvo una evolución varia, pero fue a causa de su monumentalidad vigorosamente expresionista, un muralista de fuego incluso en sus lienzos y no tan sólo en sus murales. En sus cuadros de 1925 hay una angustiosa sensación de soledad y unas incipientes implicaciones surrealistas que, sintetizadas con un clima de inspiración metafísica y con un suelto sentido constructivo, culminaron en 1930 en la época maravillada de las «terrazas». Hay en ellas figuras estáticas sobre fondos ajedrezados (baldosas) en estructura abstracta y espacio irreal. Todo es equilibrado e incluso un poquitillo mediterráneo, pero queda la impresión que bajo la calma y más allá de la lejanía marina acecha la tempestad. Estalló ésta en 1931 en obras como «Caín» o se convirtió en surrealista a la americana, pero con ansiedad en «Revelación» y en varios extraños bodegones clasicistas de 1933. El color era inefable, suave y tierno —ambigüedad insinuada— en las terrazas y con degradaciones turbias en algunos retratos y composiciones con figuras. La cima de su tectónica convulsiva la alcanzó en 1946, cuando los arquitectos Aslan y Ezcurra construyeron las Galerías Pacífico. Colaboraron en la ornamentación de los paños enormes de la cúpula central los pintores argentinos Berni, Spilimbergo, Castagnino y Urruchua y el español Manuel Colmeiro. Las aportaciones de Spilimbergo y Berni unen una dinámica tensa de grandiosidad un tanto miguelangelesca a un atemperador cromatismo distinguido y en entonación exactísima.

Se dio curiosamente la coincidencia de que en el mismo decenio en que colaboró en las Galerías Pacífico, realizó Spilimbergo unos dibujos surrealistas tan angustiosos como finos de línea. Una muerte descarnada y una ruptura de todas las asociaciones habituales los

hacen alucinantes. Parece no haber en ellos salida, pero el sexo vecina con la muerte y puede deparar una incipiente liberación. Su más original período había terminado, no obstante, un poco antes. Luego vinieron sus lienzos naturalistas de menos novedad en la invención y entronques de imágenes, pero de igual maestría en limpidez del dibujo y en la armonización del color.

Antonio Berni (Rosario de Santa Fe, 1905), el gran inquieto, el revolucionario que supo convertir en armonía inédita la contestación y el desorden, cierra, de momento (en un capítulo posterior recordaremos también al rosarino Lucio Fontana), este subcapítulo de los grandes precursores que no sólo «homologaron» a la pintura argentina, sino que comenzaron a hacerla exportadora de procedimientos, formas e imágenes. El caso de Berni es, no obstante, diferente del de los maestros recién recordados. Todos ellos anticiparon en su día el futuro, pero todos ellos son hoy el pasado. Berni, en cambio, sigue siendo un pintor tan actual como Kosice (es pintor) o como los generativos. Tan sólo no había llegado a ser actual en su primera muestra, de toque ligero y temática convencional, pero nada tiene de extraño, porque la realizó antes de haber cumplido los dieciocho años. En 1932 ya era surrealista y lo siguió siendo siempre, pero a su manera. Su surrealismo tenía, es cierto, algo de pintura metafísica y también esa distinción de huellas borradas que lo acompañó siempre y que se dobla de un humor igualmente distinguido de sus encolados. Sabe, no obstante, recrearse en la grandiosidad cuando lo considera oportuno y sus murales lo prueban. Tanto los de su colaboración con Siqueiros en 1934, como los de 1941, en el Teatro del Pueblo, o los de 1946 en las Galerías Pacífico. Berni fue militante y realizó la pintura comprometida. Mostró, en efecto, los males de su época y su ambiente, pero no propuso soluciones para remediarlos. Hay ocasiones (en «Chacareros», por ejemplo) en las que sus hombres del pueblo parecen estar posando para la historia. Piden también justicia, pero con un color entonado y una dignidad patricia. En las obras de un solo personaje (pienso concretamente en «La zapallera») la tragedia salta a la vista y el estoicismo se tiñe de encono, pero el documento se termina en sí mismo. La grandiosidad es evidente y más todavía la soledad del ser humano y la armonía lírica, sutil, enternecida, del color y de la mirada. Todo este largo intermedio estaba, no obstante, terminado al comenzar el decenio de los sesenta. Berni reelaboró entonces el «pop» y el neodadaísmo y siguió siendo contestatario, pero con más resignación y también —todavía— con más humor. En los cuadros de las series de Juanito Laguna y Ramona Montiel caben múltiples materiales, múltiples chatarras, botones, trapos, papeles, hojalata y buena pintura, pero todo se armoniza con un infalible juego de los acordes y las compensaciones que nos seduce y deslumbra. Rauschenberg nos parece tosco a su lado, pero el resultado de Berni (no se lo reprocho, pero lo constato) es tal vez demasiado hermoso para resultar eficaz como revulsivo. Juanito Laguna salió de una Villa Miseria, pero las villas miserias lo son menos en Buenos Aires que en otras latitudes. Ramona Montiel es una puta simpática, pero no pasa hambre, y antes de saltar a los encolados exhibió en los lienzos unos ligueros muy sexi y con los que

parecía hallarse muy complacida. Hay además encanto y mucho saber hacer en todo cuanto Berni construye. Es por añadidura demasiado artista. Su honradez lo llevó a ser militante en su vida, pero su falta de odio y su exquisitez innata lo hacen tan neutral en su iconografía pictórica como a Xul Solar o a Gutiérrez Solana.

5. MAS PINTORES EN EL CAMINO HACIA LOS AÑOS CUARENTA

Había un grupo de cinco pintores enlazados por estrechos lazos de amistad y por preocupaciones paralelas. Uno de ellos —Juan del Prete— ha sido, en su calidad de precursor, recordado en el capítulo antecedente. Los otros cuatro eran Badi, Basaldua, Buttler y Raquel Forner.

Aquiles Badi (Buenos Aires, 1884) dirigió conjuntamente con Horacio Buttler el «Taller libre de Arte Contemporáneo» entre 1936 y 1939. Su obra, de delicado clima intimista, evolucionó desde una ambientación impresionista hasta una modalidad muy suya, en la que la tectónica geométrica rigurosa no pasa de constituir un andamiaje subyacente. Sus manchas suavemente borrosas y sordas crean una ambientación de tipo metafísico, pero no precisamente a la manera italiana, sino con un trasfondo difuso de saudade y una imprecisión encabalgada que sugiere o evoca, pero que elude con ternura narraciones y aristas.

Horacio Buttler (Buenos Aires, 1897), amigo íntimo de Badi y de Basaldua (les llamaban a veces «las tres Bes»), ha sido relacionado con el primero, pero me parece menos íntimo, metafísico y misterioso. Dominaba, es verdad, la tectónica poscubista, pero no solía componer desdibujadamente, a pesar de que a veces lo hacía —prueba de impecable sabiduría de oficio— más con el juego sinuoso de la pincelada que con compensaciones de volúmenes netos. En ese aspecto su «Desnudo junto al mar», de 1930, en el que todo el equilibrio compositivo radica en los ritmos ondulantes, es un modelo de movilidad encauzada. Lo mismo cabe decir de algunas figuras un tanto ornamentales, en las que el paso alígero del pincel cumple una misión similar a la del arabesco deformado en el mejor fauvismo. A veces transfiguró el delta del Tigre con gracilidad nipónica y tal vez eran entonces todavía más perceptible ese buen gusto sutil y esa intimidad distinguida en entonaciones atemperadamente frías que soterraban muy hondo todas las emociones, pero que no las helaban jamás. Sus colores carecen de equivalente, pero no tanto en las matizaciones de cada uno en concreto, sino más bien —otra prueba de su distinción— en las combinaciones —lilas con rosas, nácares con cadmios— que de la manera más inesperada convierten a veces en irreales los más cotidianos ambientes.

Héctor Basaldua (Buenos Aires, 1895) asimiló como los dos anteriores el rigor constructivo de Cezanne, pero por ser más instintivo, empastó con más garbo y fluidez más palpable, aunque no más exquisita. Sus lienzos parecen a veces escenografías encabalgadas de manchas rápidas en equilibrio inestable. Es posible que en esta manera suya tan personal y en esta preferencia por el esbozo emotivamente inaca-

bado, haya influido su profesión de escenógrafo y el gran número de decorados de ballets y óperas que realizó para el Teatro Colón desde 1932 hasta 1950.

Con Raquel Forner (Buenos Aires, 1902) entramos en un mundo diferente de expresividad intensa, factura y color violentos y poderosa angustia de fondo. Española por los cuatro costados, y tras haberse interesado en su juventud por la pureza primigenia de la pintura metafísica sufrió un fuerte choque emotivo durante nuestra guerra civil. Poco más tarde era posible rastrear en algunos de sus lienzos más bien «sociales», un cierto afán demoledor y una condena no demasiado explícita. Fue aquélla la época de su cromatismo tétrico, en consonancia con algunas imágenes macabras o expectantes. Había en ellas reminiscencias surrealistas y solanescas y una factura un tanto ambigua. La luz era irreal, pero atemperaba la crudeza de los coeficientes narrativos. Había un no sé qué de ascético en este intermedio aparentemente tumultuoso, pero pronto recuperó la viveza chirriante del color y la pincelada largamente sinuosa, ancha y perceptible. Aquellas cabezas flotantes o constreñidas en espacios irreales y planos no le permitían escapar a la ansiedad, sino que la hacían tan sólo más enigmática, por menos legible. Su horizonte sigue siendo angustioso y sin que, por muy carnestoléndico que sea el color, se vislumbre en él una esperanza de salvación.

Cerramos este subcapítulo con unas breves alusiones a varios artistas de modalidades diversas, pertenecientes a la generación de los recién recordados o a la inmediatamente posterior. Domingo Candia (Rosario de Santa Fe, 1896), muy tenue y entonado de color, es el más «diferente» de todos ellos y tuvo algo de precursor. Su espíritu no me parece hallarse muy alejado del de Lacámara, por mucho que el rosarino haya organizado a veces sus figuraciones azulencas o sutilmente grises y su materia huidiza y leve sobre unos esquemas geométricos que parecen servir de carriles invisibles a su armonioso arabesco.

Estanislao Guzmán Loza (Ambel, 1895-1964) constituye otro caso aparte. Es difícil ser pintor ingenuo en la Argentina, pero existen hombres cuyo espíritu bucólico los conduce a encariñarse con la temática lugareña. Lo habitual es que no pasen de ser constumbristas sin relevancia. En el caso de Guzmán Loza, su amor a lo primigenio iba unido a un saber hacer y a la capacidad para reducir una escena a sus trazos esenciales y hacerlo con un color rico y consustancial con la ambientación deseada. De ahí la fragancia de su obra.

Hay personas a quienes la obligación de hallarse constantemente inmersas en un ambiente de alta cultura y de precisiones siempre revisables les inspira el deseo de evadirse temporalmente a través de la ternura o de las fantasías suavemente reconfortantes. Norah Borges (Buenos Aires, 1901) fue posiblemente una de esas personas. Hermana del exquisito Jorge Luís Borges y viuda del gran ensayista español Guillermo de Torre, se halla en posesión de una caligrafía sutil y alígera en la que la paleta clara alcanza delicadezas de santoral y una difusa fragancia tan enternecida como discreta.

Marcos Tiglio (Buenos Aires, 1903) es otro de esos exquisitos discretos, pero *no confinado en el tono estrictamente íntimo*. Partió del cubismo, se entusiasmó con la sensualidad del color y el empaste y humanizó en cierto aspecto a sus bodegones, pero convirtió en «naturalezas vivas» a sus escenas con figuras.

Sea cual sea el juicio de la crítica sobre Raúl Soldi (Buenos Aires, 1905), siempre perdurará como uno de los máximos logros del arte argentino la delicia de su lirismo sin trampa ni cartón, fruto de suavidades inefables y de armonizaciones sutilísimas de tonalidades, semiveladuras y manchas difusas. León Benaros calificó su obra de «poesía pintada», y eso es, en efecto, por muy artificiosas que puedan parecer algunas de sus resonancias en efervescencias tenues, rosáceas, verdosas, moradas u ocres. ¿En dónde podrá hallarse una mayor ternura y un más limpio arquetipo femenino que en sus desnudos castos?, ¿en dónde unos bodegones o unos carricoches más intemporales y *más pertenecientes, no obstante, a una realidad burguesa* bien alimentada y paradójicamente soñadora?, ¿qué niñas suaves tienen más alma que las que en sus lienzos desvaen los contornos y tiemblan en la dulzura de una luz unida convertida en caricia? No hay duda —¿por qué negarlo?— de que es a veces convencional, pero algunos de sus bodegones de los años treinta y de los cincuenta tenían fogosidades de ejecución y trasfondos de España negra en reelaboración dieciochesca. Prefirió, no obstante, elegirse en la finura y la gracia y ésa es su gloria, pero también su bien asumido o bien conllevado talón de Aquiles.

No sé por qué hay algo que me ha hecho situar a Miguel Diomede (Buenos Aires, 1902) después de Soldi. Su sensibilidad exquisita, su dilución de aplicaciones delicadamente entonadas, su vibración sutil de la mancha y su calma tenue y un tanto solitaria o ausente lo em*parentan con Soldi y Pacenza, con Daneri y Lacámara, con Gubellini* y Gambartes. Hay algo, no obstante, en lo que Diomede se nos evade hacia un mundo diferente y menos anclado en unas deleitaciones posiblemente periclitadas. En muchos de sus paisajes las manchas diluidas, emborronadas y encabalgadas, se convierten en un todo unido en el que no hay otra cosa que distinción, capacidad de liberación y pura pintura. La intrascendencia temática se descanaliza y puede escucharse en libertad interior un silencio que no es ya ni lirismo ni grácil retorno, sino cesación extraña de la fuga del tiempo.

Leónidas Gambartes (Rosario de Santa Fe, 1909-1963) era otro evocador de silencios en soledad y parecía haber detenido también el paso del tiempo y vivir más allá de la ansiedad o el hastío. ¿No podrían tener, no obstante, razón quienes calificaron a su pintura de «telúrica» y no lo fue más de verdad cuando transfiguró unos paisajes un tanto desolados, que cuantos pretendieron serlo desde una prefabricación y no desde una vivencia total?

Juan Carlos Castagnino (Mar de Plata, 1908-1971), buen dibujante, se sintió atraído por Spilimbergo y Siqueiros y aspiró a poner su factura movida al servicio de un muralismo polemizable no tan idóneo posiblemente para el contexto argentino como lo había sido para el mejicano. Esta inadecuación condujo a Castagnino a interesarse pos-

teriormente por otros experimentos tendentes a la consecución de la vibración cromática y la elasticidad de la forma. Es posible, no obstante, que su más acariciada ambición haya sido la de crear —empresa nada fácil en su ámbito étnico— una especie de «nativismo telúrico» con fanfarrias barrocas y reminiscencias de juegos florales.

Luis Seoane (Buenos Aires, 1910) lleva metida en el alma la Galicia de sus antepasados, a la que retorna siempre que le resulta factible. Es, igual que otros varios pintores argentinos, un escritor que elabora interesantes teorías sobre filosofía de la cultura y sobre el sentido final de la obra de arte. Su neofauvismo distinguido, con formas planas y delicadas contrastaciones cromáticas, admite una esquematización rítmica en la que palpitan ligeros atisbos expresionistas. Su saber hacer y su cultura artística, así como el dominio infalible de la caligrafía y el signo, hacen que en sus lienzos se alcance habitualmente un equilibrio inestable entre una espontaneidad sueltamente jugosa y una valiente reelaboración culturalista.

Raúl Russo (Buenos Aires, 1912) tiende a la economía de elementos y atempera lo imprescindible su rico, poderoso color. Su materia es igualmente rebosante, pero hay por debajo de esta exhuberancia aparente unos ritmos abstractos y una tendencia a evitar que los contrastes chirríen, que hacen inconfundiblemente personal su sabrosa manera de soslayar a la postre toda extremosidad no necesaria.

A algunas de las figuras de Carlos Torrallardona (Pehuajo, Buenos Aires, 1912) les encuentro espíritu de lianas. Le interesa lo popular, pero con «estilizaciones» y ritmos irreales en los que la deformación de algún rostro pone esa inevitable nota de hastío que la intensidad de color niega con la misma inevitabilidad en un grato juego de ambigüedades paraexpresionistas. Encola a veces emotivas arpilleras sobre telas algo menos burdas de trama, castiga entonces el color y se nos vuelve luego narrativo, e incluso tierno, en sus sensuales y muy repetidas visiones de Buenos Aires.

6. ORION Y EL SEGUNDO MOMENTO DE LA EVOLUCION DEL SURREALISMO ARGENTINO

La agrupación metasurrealista auspiciada en 1939 por Ernesto B. Rodríguez tenía nombre celeste: *Orión,* hermoso nombre. La revista que cinco años más tarde iniciaría en su número único la lucha para instaurar una nueva mentalidad, tenía también nombre celeste: *Arturo,* hermoso nombre. La otra revista, la que en 1947 sirvió en España de pórtico a los surrealistas de Dau-al-Set, tenía una vez más nombre celeste: *Algol,* hermoso nombre, pero en árabe, en Barcelona, y no en castellano. ¿Qué secreto gusto por los luceros parpadeantes incitó a todos esos renovadores con voluntad de futuro a acogerse a esas rúbricas? Fuese cual fuese, la verdad es que iluminaron la ruta y abrieron serios caminos hacia un nuevo Belén que hubiera podido serlo —las limitaciones humanas no lo quisieron— de concordia y liberación.

Que Orión no fue técnicamente surrealista, ya lo sabemos. Llegó además en la generación siguiente a la del movimiento europeo y

aspiraba a otras metas. La pintura no era un vehículo más para facilitar la introspección, sino el fruto de una necesidad de comunicación que empezaba a descubrir su propio a priori. Xul Solar se había adelantado a la iglesia de París, pero la corriente siempre viva del racionalismo criticista argentino no era capaz de avenirse ni con el automatismo ni, menos todavía, con el exhibicionismo sadomasoquista. No había, por otra parte, en Buenos Aires ni sacerdotes ni acólitos, pero sí hombres de cultura que razonaban y que si podían caer, tal vez, en la pedantería de reorganizar las asociaciones insólitas, no solían cometer (desde un ángulo surrealista) la fascistada de pontificar ni de anatematizar. Eran, por tanto, surrealistas, pero de América en 1939 —como Xul Solar lo fue también en América en 1917— y no de Europa en 1925.

Si hay algo que no puede sistematizarse es el surrealismo. De ahí la incongruencia de enclaustrarlo en grupos. A pesar de ello proliferan más éstos entre los surrealistas que en otras tendencias. Se trata de una curiosa contradicción que por el solo hecho de existir se convierte a la postre en surrealista y que constituye un buen acicate en medio del desentendimiento al que inevitablemente conduce. A la manera de oponerse entre sí los subconscientes en vías de liberación hay que añadir la envidia de las personas razonables y la tozudez con la que aquella parte de nuestro superego que nos han inculcado a nivel subconsciente desde nuestra primera infancia, se defiende como un gato panza arriba cuando el pintor lo hostiga tímidamente. Todas estas condiciones se dieron en el Grupo Orión —incluso la del contrasentido de su propia existencia— y no pudo ser, por tanto, más surrealista, por muy poco que lo fuese —otra contradicción muy surrealista— teleológicamente.

Los nombres son lo de menos. Escasa importancia tienen también las fidelidades (¿es que acaso son hoy surrealistas Rodríguez Luna o Miró?). Nosotros elegiremos aquí para recordar su labor a unos cuantos de los situados en el umbral de la segunda gran apertura. Nos quedaremos de momento con Planas Casas, Batlle Planas, Moraña y el equipo de Orión. A Berni —más surrealista aún en la actualidad que Miró o que Dalí— ya lo hemos recordado y también a Spilimbergo en lo que había de «delicioso» en sus sensuales ambigüedades premonitorias. A los otros, a los de Boa y a las jóvenes parejas que los siguieron, los aludiremos en el lugar adecuado. Lo importante era el clima y lo consolidaron Planas Casas, Batlle Planas y Orión antes de que *Arturo* abriese otros derroteros que tuvieron ellos también a menudo un casi inevitable trasfondo surrealista.

Poco antes de la fundación de Orión, se había despertado de nuevo el interés por el surrealismo en la Argentina. Este momento, precursor inmediato del de Orión, se inició en 1935 cuando el pintor, escultor y grabador español José Planas Casas (Torroella de Montgrí, Gerona, 1900; Santa Fe, 1960) dio a conocer hacia 1935 unas pinturas relacionables con el realismo y el neorromanticismo fantásticos. Había en ellos abundantes elementos de inspiración surrealista que interesaron vivamente a varios artistas jóvenes y muy especialmente a su sobrino

Juan Batlle Planas y a José Manuel Moraña, quienes, aunque no ingresaron en el Grupo Orión, se hallaban inmersos en una preocupación similar.

Planas Casas había llegado a la Argentina en 1911, a la edad de once años. Su sobrino, Juan Batlle Planas (Torroella de Montgrí, Gerona, 1911; Buenos Aires, 1966), fue traído a la tierra de promisión que había elegido su familia dos años más tarde, cuando acababa de cumplir los dos de su edad. Ambos se nacionalizaron argentinos y Planas Casas fue un excelente profesor de escultura en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Santa Fe. Batlle fue, en parte, discípulo suyo, pero de manera más bien intermitente. Cabría considerarlo, por tanto, autodidacta en bastantes aspectos. En 1935, coincidiendo cronológicamente con la presentación de los primeros lienzos surrealistas de su tío, dio a conocer Batlle Planas algunas pinturas en las que había empleado el automatismo creacional en sentido estricto. En ese mismo año inventó una especie de neoplasticismo magicista (un símbolo o un signo dentro de cada rectangulito) paradójicamente relacionable con las investigaciones coetáneas de Torres García. De 1935 son asimismo algunos de sus extraños personajes muñecoides y «prebaconianos», antecedente ineludible de las «radiografías paranoicas» del año siguiente. En 1939 se adentró en un camino nuevo y causó notables sorpresas con sus encolados conceptualmente surrealistas. Como dijo más tarde Romero Brest, era en aquel entonces «imaginativo, inteligente, arbitrario, pero con rara conciencia del oficio y de la responsabilidad que significa pintar». Fue por ese sentido de responsabilidad por lo que —añade Romero Brets— «creía necesario pensar y hablar y enseñar, para que su libido se manifestase en plenitud creadora». No cabe duda de que lo consiguió ni tampoco de que ya en 1935 había inventado. Planas evitaba cuidadosamente la estridencia formal y dibujaba con una precisión suelta y levemente angulada que convertía en prodigios de ritmo a todas sus construcciones. El color era sordo, con exquisito dominio de negros y grises ultracivilizados, pero sin tener alguna que otra vez otros registros más intensos. García Martínez recordó con acierto que cuando aplicaba el degradado «por planos», lo hacía no mediante «tonos que desaparecen o se acentúan», sino que «los que desaparecen o se acentúan son esos mismos planos por la presión del cromatismo». Su pintura era así, en principio, plana, pero —exceptuados, tal vez, sus muestrarios signográficos— sin obedecer a ninguna tácita convención constructiva. En su evolución ulterior situó algunas de sus figuras ante ambientaciones paisajísticas irreales —hay precedentes en esa dirección desde 1935— o, cuando engarabita el dibujo, tal como acaeció en 1942 en «Personajes automáticos», alcanzó notables cimas de expresividad surrealizante con implicaciones buscadas de «crónica de la realidad». Hizo además a menudo palpable una lacerante sensación de soledad (sirve de ejemplo «La hermanita de los pobres») y, al margen, a menudo, de la búsqueda onírica, siguió haciendo gala de una imaginación inagotable sin repetir casi nunca ni planteamientos ni soluciones.

José Manuel Moraña (Buenos Aires, 1917) es más medido, más calmo, menos apasionado en su necesidad de liberar a su subcons-

ciente, pero no menos expresivo o conmovedor. Su cromatismo —puro, pero con matizaciones exquisitas dentro de una factura tenue y consistente, plana y con resonancias sumergidas— tiene un no sé qué de buscada vuelta al pasado. Buena parte de los exquisitos que hemos recordado en el apartado anterior («esos artistas en sordina» que —como afirmó Damián Bayón a propósito de Diomede— «constituyen una galería de antepasados que parecen garantizar y reforzar la continuidad misma de una cultura») partían en su aspiración a comunicar lo inefable y a entrar en contacto con lo inaprensible, de la pintura metafísica y no de la introspección apasionada o del enfrentamiento inquisitivo con la realidad. Planas Casas, Batlle Planas y Raquel Forner, así como Berni y antes Xul Solar, se sumían más en su obra y no permanecían neutrales ante la presión del ambiente. Moraña se halla a mitad de camino. Sus formas de recorte le permiten construir a veces monstruos esquemáticos engendrados en sus fantasías o durante su sueño, pero el geometrismo curvilíneo, y a menudo agresivo, lo condujo paso a paso hasta los límites de una abstracción en la que la dinámica independizadora del color y la forma —con refinamiento de progenie metafísica y una suntuosa calidad ornamental— se sobrepone tanto en sus paisajes como en sus pájaros o «cabezas de toro», aunque menos, posiblemente, en sus más dolorosos «Autorretratos», a ese dramatismo de fondo que procura ocultar casi siempre en el instante mismo en que se halla a punto de asomarse a su obra.

Tras el grupo sin nombre de Planas Casas vinieron con entusiasmos acrecidos los afianzadores de Orión. Tres escritores —Ernesto B. Rodríguez, patrocinador y cronista del grupo, Juan Aschero y Rodolfo Alegre— se unieron para predicar la buena nueva a nueve pintores. Eran éstos Forte, Sánchez, Barragán, Pierri, Altalef, Miceli, Venier, Fuentes y Presas. Fue éste el primer grupo de artistas plásticos de carácter surrealista que actuó en la Argentina, pero once años antes, en 1928, había fundado el crítico y poeta Aldo Pellegrini un grupo de escritores surrealistas y la revista *Qué* como auspiciadora del mismo y de todo arte de vanguardia.

Vicente Forte (Lanús, Buenos Aires, 1912) fue tan meteórico en cuanto surrealista que se lo estudia habitualmente entre los precursores de la abstracción, modalidad en la que se detuvo más tiempo antes de su inmersión en un figurativismo entre ornamental y expresionista, con notable riqueza cromática y factura suelta en la que son discernibles, a veces (así, por ejemplo, en el gran pájaro inventado y en el espacio anómalo de «Mi libertad, sueño herido»), algunos elementos inequívocamente surrealistas. Vaciló en sus orígenes entre sus vocaciones de poeta y pintor, pero prevaleció la segunda. En sus composiciones surrealistas abundaban las formas blandas en equilibrios insólitos y se insinuaba ya esa ambientación lírica que perduraría durante sus intermedios poscubista y abstracto, relacionable este último con Ben Nicholson y caracterizado por su acabado impecable y el dominio de unas discretas contraposiciones tonales.

Luis Barragán (Buenos Aires, 1914) fue muy coherente y evolucionó desde un surrealismo neorromántico hasta una figuración esquemática con espíritu de vidriera gótica, en la que encerraba con fuertes trazos

negros sus manchas planas ricamente coloridas. Su posterior inmersión en una abstracción no programática constituyó, dentro de un nuevo despojamiento, esta vez temático, una culminación lógica de la trayectoria emprendida.

Antonio Miceli (Buenos Aires, 1913-1951) sobresalió a causa de la capacidad evocadora e introspectiva de sus dibujos altamente imaginativos y también —a veces— ornamentales, cualidad esta última que se avenía bien con su trabajo de escenógrafo en el Teatro Colón, pero mal con el dramatismo de algunas otras imágenes suyas saturadas de anhelos redentoristas y relacionables con las del decenio trágico de Picasso.

Alberto Altalef (Río Cuarto, Córdoba, 1913) fue discípulo de Spilimbergo y asimiló con notable originalidad algunas de las implicaciones del anteriormente recordado momento surrealista de su maestro.

Orlando Pierri (Buenos Aires, 1913) era no sólo un gran pintor, sino también —igual que Forte— exigente poeta. Una de sus estrofas podría constituir una buena ilustración de su momento surrealista:

A lo lejos, entre las montañas lisas y firmes,
siento la respiración de un árbol,
mientras un esqueleto le sonríe a la luna
y el mismo vientre del viento le sonríe.
Siento entristecerse los poros de mis cabellos:
Es la gran catástrofe que se acerca.

A propósito de su pintura dijo que «la obra de arte es como los sueños; por evidentes que sean no son fáciles de interpretar». Afirmó también que «únicamente la plástica más supersensible es capaz de realizar lo superreal». Tales declaraciones ilustran por igual las aspiraciones de Pierri y el clima de Orión. Evitó Pierri los silencios de la pintura metafísica y prefirió otros preñados de angustia. No desdeñó los colores atemperados, pero desorganizó el ritmo de sus figuras en orden monumental e inventó soledades hirientes, ansiedades simbólicamente comunicadas y contraposiciones ambiguas en las que parecía aspirar a pintar más la última realidad que la apariencia palpable de sus imágenes. Su trasfondo era trágico y siguió en dicho aspecto, siendo espiritualmente surrealista durante su época de fuerte aplomo constructivo y también en la casi abstracta (¿será paisaje apenas esbozado o abstracción lírica «El corazón de la pampa»?) de un momento ulterior «desconstruidamente construido» y sabiamente sugerente.

Bruno Venier (Venecia, 1914) reside en la Argentina desde sus nueve años de edad y adquirió la ciudadanía argentina en 1923. Su manera es sintética. Sus preocupaciones surrealistas se hallaban próximas a las de Spilimbergo. En sus abigarradas composiciones actuales —rico, pero un tanto acongojante color, subrayado de tensiones mediante esgrafiados largos, movimiento dramáticamente convulsivo, sugerencias oníricas imprecisas, pero con ansiedad difusa— hay todavía unos bien asimilados ecos surrealistas, amalgamados con los otros muchos —mágicos, neofigurativos o informales— que han conformado su quehacer más reciente.

Juan Fuentes (Buenos Aires, 1916; Córdoba, 1943), poeta, gran poeta como Pierri y Forte, murió demasiado joven (¡a los veintiséis años!) para poder vislumbrar su posible camino. Dejó tan sólo unas tres docenas de cuadros, pintados todos ellos entre 1938 y 1941, fecha esta última en que se inició la trágica enfermedad pulmonar que le causaría la muerte, poco más tarde. Su factura era apurada, casi prerrafaelista, pero se hallaba servida por una imaginación desbordante. Fue el único miembro de Orión que no renegó de la tradición metafísica de los exquisitos inefables y pintaba a veces «los primores de lo vulgar», pero los envolvía en unas luces irreales entreveradas de signografías oníricas. El mismo año en que se inició su mal escribió premonitoriamente en uno de sus delicados poemas:

Hora de mi alma, arrodillándose,
en las orillas de la noche,
te vas con tu pálida adolescencia de niña
por entre el sueño
de los ojos desvelados
llevándote mis miradas
más distantes
y la jauría de caricias
prisioneras
en mis manos locas.

(Es la última estrofa de «Para el Poema de la tarde», publicado en 1914 en *Orión* y recogido en 1972 por Ernesto B. Rodríguez en su monografía sobre Vicente Forte.)

Ideal Sánchez (Buenos Aires, 1916) fue uno más entre los miembros de Orión que se iniciaron como pintores bajo los auspicios de Spilimbergo. Su dedicación surrealista fue breve, y lo mismo cabe decir del de la abstracta geométrica posterior, pero quedan huellas de ambas en su actual esquematización de pretextos naturales, servido por un cromatismo atemperadamente entroncado.

Leopoldo Presas (Buenos Aires, 1915) posee una extremada facilidad que es su peligro, pero tiene el mérito de haber sabido encauzarla unas veces y vencerla otras. Pasó también por el estudio de Spilimbergo, pero no antes de haberse demorado en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Su buen conocimiento de la cocina pictórica se unió a su facilidad. Así se explica que encauce sus sueltas pinceladas sobre riveras de caligrafía sutil y que la movilidad del color se funda en una unidad de expresión con el signo y con una materia que hacia 1960 era literalmente informal. La omnipresencia de la figura humana no le impidió convertirse en casi abstracto en los años cincuenta. Tampoco evitó que en alguno de sus paisajes del último quincenio (pienso concretamente en «Frutas y paisaje») recuperase su viejo regusto surrealista. Lo habitual, no obstante, nos parece ahora un expresionismo diferencial, cuyo color contradictorio —depurado o intenso según el orden de los elementos restantes— y cuya materia sinuosa y jugosa o arañada y petrificada transfiguran las imágenes y las someten a una dinámica que no es precisamente la de la vida, sino la de la pura

pintura. En su engarce sutil de fuerzas en principio inconexas —signo y tono, ondulación y construcción, caligrafía y aplicación descodificada, deformación atónita y sentido de la medida— perdura un clima de ambigüedad que, si cumple hoy la paradoja de ser simultáneamente intimista y expresionista, no deja de ser por ello herencia legítima de otra ambigüedad más vieja y tal vez más suya en la que un garcilasiano «dolorido sentir» era compatible con las pulsiones hogareñamente desmelenadas (no olvidemos a este respecto el encanto trágico y sarcástico de «La Vedette»).

Presas se hallaba en una de las puntas de vanguardia de la generación de Orión, pero ni él ni ninguno de sus camaradas de equipo quiso dar el paso que le estaba reservado a sus herederos directos. Eran éstos Maldonado, Prati, Arden, Quino e incluso Kosice, quienes se iniciaron como surrealistas, pero acabaron siendo primero abstractos y luego inventores o canalizadores de nuevas modalidades y nuevas organizaciones del espacio y la forma. Orión, generoso incluso en la actitud anómala de permitir que participasen en sus exposiciones artistas no pertenecientes al grupo, terminó así de realizar su destino. El paso desde el surrealismo a la abstracción era inevitable en todos los surrealismos tardíos. Lo fue en la Argentina en los años cuarenta y lo sería en los cincuenta en España. Lo que luego vino era una situación histórica tan cristalina como la que en los años de entreguerras hubiera debido haber resbalado en la Europa continental desde el expresionismo hasta la abstracción. Fue asumida en Argentina con ejemplar seriedad y posibilitó la tumultuosa algarabía actual.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID-2

CUATRO RETRATOS DE POETAS *

BLAS DE OTERO

Avanzando, cayendo, avanzando.

Quiero hablar con un hombre:
hablo con Blas de Otero.

Escucho su andar grave,
su apresado silencio.

En su lenta palabra
late, puro, su verso,

y en sus manos paradas
fluye un rio sereno.

Como campanas suenan
sus palabras. Toledo

las oye desde el Tajo
—va desnudo su pecho—.

En Avila y Segovia
son lágrimas ardiendo,

en Zamora acarician
la cintura del Duero

y en Salamanca bogan
por el más hondo cielo.

Callan en Sierra Aitana
y al callar suena el sueño

de otra España que aún
contemplamos de lejos.

Aún pide su palabra
la paz y el claro reino

(*) Estos cuatro poemas fueron escritos antes del día 20 de noviembre de 1975.

del hombre y su justicia,
el clamor del obrero.

Avanzando va España,
avanzando y cayendo.

Un golpe la derriba
justo en medio del pecho

a traición, pero ella,
contra marea y viento,

ciervo herido, ira pura,
sigue avanzando, abriendo

ventanas y cerrojos,
pozos ciegos y puertos

cerrados para el mar,
para el aire y el fuego

que han de dar libertad
al hombre verdadero.

Con Giner y Machado,
con Lorca y con Vallejo,

al final, en la luz
la espera Blas de Otero.

JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

Este que véis callado y serio
es José Manuel Caballero,

de sangre cubana y francesa
pero andaluz de cuerpo entero.

Su andar es siempre lento y grave
como una sombra en el silencio,

y su voz da luz a la tarde
y ternura a lo que está seco.

Mira y escucha con los ojos,
con su barba y con todo el cuerpo,

y oye los cantes y los sones,
la represada voz del pueblo

que sueña así su libertad
cuando la ve hundida en el cieno.

Lleva a su verso las visiones
que vislumbra su pensamiento,

la vieja raíz andaluza
de la llama que arde en su fuego

y el hondo ideal de justicia
que late en su pecho sereno.

Llamó a uno de sus libros
las Memorias de poco tiempo,

tiempo de infancia y de miseria,
de años heridos por el hierro

de una guerra cruel, sin piedad
para el hombre y para sus fueros,

cuando los vinos andaluces
sabían a sangre y a fuego

y los golpes de los fusiles
derribaban puertas y sueños.

Misterioso y silencioso
como Antonio Machado el Bueno,

escribió las palabras justas
con su latido verdadero.

Ellas quedarán encendidas
dando luz y piel a su verso.

COPLAS PARA GLORIA FUERTES

Gloria va en el metro,
nos llama y nos suelta
un taco y un beso.

La gente la mira,
pero ella sonríe
al viejo, a la niña,

al negro, al soldado,
y a la embarazada
y al que va soñando.

Nunca al usurero
ni a los mandamases
ni a los tiranuelos.

Sonríe al sereno
y a los vagabundos
y al tonto del pueblo.

Y si algo le duele
se va a la verbena
con Dios del bracete.

O entra en las tabernas
donde bebe el vino
que quita las penas.

Se alimenta a veces
de amor y rosquillas,
de besos y nueces.

Al cuco lo mece
como a un niño chico
en su tierno vientre.

Y mece al burrillo
de aquel carpintero
y al camello herido.

Alberga en su casa
a un fantasma loco
que le da la lata.

Cuando ve la guerra
intenta pararla
y escribe un poema.

Y pone en su verso
pena, rabia y sal,
y algo de humor negro.

Pero su poesía
es como el verano
que nos sabe a vida,

a beso y a vino,
a campo y a sol,
a brisa y a río.

Porque Gloria sabe
de penas muy hondas
y de soledades.

En su verso hay
el dolor del mundo
y el dolor del hambre.

Sola en su pisito
juega con sus sueños
y riega sus versos
con amor y vino.

DIONISIO RIDRUEJO
(1912-1975)

Si hay un lugar donde brilla
pura y clara la bondad,
allí soñará Dionisio,
allí estará.

Allí donde ancho respire
su vasto pecho la mar,
allí alentará Dionisio,
allí soñará.

Donde no esté mancillada
cada día la verdad,
ni ultrajada la palabra,
allí estará.

Allí donde un sueño aliente
para dar a España paz
—no paz armada y herida—
allí morará.

Y donde otro sueño quiera
dar a España libertad,
desde su amor y su muerte
él lo compartirá.

Donde la violeta oculte
su delicada humildad,
donde algún niño sonría,
allí estará.

Donde habite la esperanza,
no el olvido ni el azar,
allí soñará Dionisio,
allí sonreirá.

Para que su sueño sea
algún día realidad
alcemos la España clara,
libre y plural.

JOSE LUIS CANO

Avenida de los Toreros, 51.
MADRID-28.

TEMATICA E IMITACION EN LA «COMEDIA NUEVA» DE MORATIN

Sobre *La comedia nueva* moratiniana se viene repitiendo, y ello desde los días de su estreno, una serie de ideas que, si bien justas, han creado un monolito crítico.

Quizá la más circulada es la que ya expresaba el 2 de febrero de 1792 —cinco días antes del estreno— el censor don Manuel de Valbuena, para quien esta comedia era una «crítica del estado actual de nuestro teatro» (1). El día siguiente, don Santos Díez González, en su informe al juez protector de Teatros, venía a decir lo mismo: «Su fin es solamente ridiculizar los malos poetas» (2). El propio Moratín compartía este juicio, pues la primera frase que estampa en el prólogo a la primera edición (1792) es la siguiente: «Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro» (3), palabras que el *Memorial literario* repetía de esta forma: «Ridiculízanse en esta comedia las malas piezas y a los poetas que sin instrucción bastante se ponen a escribirlas» (4). Estas citas podrían multiplicarse desde aquellos días hasta los nuestro.

¿Son exactas estas afirmaciones? Naturalmente que lo son, pero si esta comedia fuera sólo esto, hoy sería leída exclusivamente por profesores en expediciones de arqueología literaria. Por desgracia, esto no es totalmente incierto, pues *La comedia nueva* no goza hoy de la alta estimación de que gozan, por ejemplo, *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*, donde se ve una pervivencia más duradera. La universalidad de su *Comedia nueva* la seguía sin comprender el propio autor mucho más tarde, pues decía lo siguiente en el prólogo a la edición parisiense de treinta y tres años después: «Las circunstancias de tiempo y lugar, que tanto abundan en esta pieza, deben ya necesariamente hacerla perder una parte del apre-

(1) L. Fernández de Moratín: *La comedia nueva*. Edición con introducción, notas y documentos de John Dowling (Madrid, Ed. Castalia, 1970), p. 266. Por esta excelente edición citaremos siempre.

(2) Dowling, p. 272.

(3) Dowling, p. 67.

(4) Dowling, p. 287.

cio público, por haber desaparecido o alterándose los originales que imitó» (5). Late en estas palabras un temblor íntimo: el creador percibe, en una angustiosa iluminación, el *sic transit gloria mundi* de la obra que tantos éxitos obtuvo. Habrá que decir, con todo, que influye en su opinión la angosta concepción que tenía nuestro autor de la comedia en general. Este desconsuelo lo palia don Leandro en las *palabras, plenas de orgullo, que siguen a las citadas, con* las cuales, sin embargo, echaría más leña a las sobadas ideas sobre *la obra*: «pero el transcurso *mismo* del tiempo la *hará más* estimable a los que apetezcan adquirir conocimientos del estado en *que* se hallaba nuestra dramática en los veinte años últimos del siglo anterior», añadiendo, con rotundidad certera, que «será un monumento de historia literaria, único en su género, y no indigno tal vez de la estimación de los doctos». Moratín, pues, ve su comedia no como literatura, sino como historia de la literatura. Ella servirá «para adquirir conocimientos» de un momento de la dramaturgia española.

Después de afirmaciones semejantes, los críticos de entonces y muchos de ahora vienen a incidir en otras no menos justas, pero tan apergaminadas como aquéllas. En cualquier manual de literatura se hallarán agrupadas y petrificadas. Ahí se alaban la perfección de la trama, la naturalidad con que el autor maneja las tres unidades, y el buen gusto y el gracejo del lenguaje, sin que apenas nadie se olvide de mencionar la tan debatida cuestión de si Don Hermógenes representa a Cladera y Don Eleuterio a Comella. Hasta se ha querido encontrar los «originales» de Don Pedro y Don Antonio, como a poco veremos. Y casi no se pasa de ahí.

Una meditación sobre la obra, con todo, hace brotar una serie de enigmas turbadores. Sea el primero la duplicidad de las ideas neoclásicas en los personajes Don Pedro y Don Antonio. En una obra tan ajustada a las reglas —y la economía de personajes era una de las más rígidas—, ¿qué razón de ser posee este aparente despilfarro? ¿Nos explicaría el hallazgo de esta razón la estructura temática de la obra? No menos turbador que este enigma es el que presentan las palabras con que Moratín salió al paso de los que venían personas reales en sus entes ficticios: «Procuró el autor, así en la formación de la fábula como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo» (6). Si esto es así, como indudablemente lo es, según veremos, ¿cómo explicar la hurañez de Don Pedro? Si bien la

---

(5) Dowling, p. 73.
(6) Dowling, p. 67.

hurañez es una cualidad universal, ¿por qué ha de aparecer en un neoclásico? ¿Y por qué, siguiendo el mismo razonamiento, esa flema del también neoclásico Don Antonio? ¿Nos darían las respuestas a estas preguntas una dimensión espiritual y ahistoricista de la comedia? No son estos enigmas, aunque son los más notorios, los únicos que esconde esta pieza. Del mismo tenor que los anteriores es éste: ¿Es Don Hermógenes sólo la ficcionalización universal de todos los pedantones de su tiempo o existe otra dimensión en su personalidad que, en función con la de otros personajes, nos ofrezca la totalidad temática de la obra? ¿Nos serviría la solución de todos estos problemas para entender mejor el tan debatido asunto de los originales históricos de los personajes, cuestión tras la cual se halla en entredicho toda la teoría de la imitación dieciochesca? En fin, si Molière dilucida tantas cosas de Moratín, ¿qué dilucidaría Molière sobre estos problemas? Como se habrá observado, todos esos enigmas giran alrededor de dos principales: la temática de la obra y el problema de la imitación. Veremos que ambos están estrechamente enlazados y que la solución del uno conlleva la del otro. Pero entremos ahora de lleno en nuestra faena.

Lo primero que observamos es que aquí existen cuatro personajes que presentan dos caras muy nítidas: una cara intelectual y otra humana. Este hecho, tan simple, nos servirá para aclarar el tema escondido de la obra y para decidir si Moratín imita en ellos lo universal, lo particular o simplemente un modelo literario. Empecemos con un resumen descriptivo de Don Pedro y sus ideas.

Don Pedro desprecia a los literatos que apenas saben leer, tiene fe en la creación de premios gubernamentales para los dramaturgos de talento y piensa que, antes de ser impresa, una obra debe ser representada. No desea que se representen disparates «en una nación culta» y cree que los extranjeros se burlan de nosotros, lamentando que se entontezca al vulgo con comedias malas. Para él, el teatro español «lo que necesita es una reforma fundamental en todas sus partes», la cual, si no se hace, originará que los buenos ingenios produzcan poco o nada. Sobre las comedias del Siglo de Oro nos dirá que son disparatadas, pero hijas del ingenio y poseedoras de cosas «que suspenden y conmueven». De las comedias de sus días afirmará que poseen una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados, embrollos, mamarrachadas de linterna mágica y otras lindezas. Se lamenta Don Pedro, además, de que ello siga ocurriendo a pesar de lo que ya han producido los hombres más doctos de la nación, y a continuación ofrece sus ideas sobre la función social de la dramaturgia: «Los

progresos de la literatura interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios; el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional.» Para él, el teatro debe ser «el espejo de la virtud y el templo del buen gusto». En sus admoniciones a Don Eleuterio nos dirá, en fin, que para escribir hay que estudiar e imitar los modelos y, sobre practicar continuamente, hay que tener talento, sensibilidad y juicio exquisito. Hasta aquí el neoclásico Don Pedro. Adelantemos que sería inútil buscar un modelo histórico en este personaje por lo que hasta ahora sabemos de él, pues no se sabría por dónde empezar. Nada hay aquí individualizador e inalienable.

Es evidente que Don Antonio, velándolas en su socarronería, comparte, y ello a lo largo de toda la pieza, las ideas neoclásicas de aquél, aunque algunas veces las expone con contundencia. El es el segundo personaje de nuestro recorrido. «Los buenos versos —nos asegura— son muy estimables; pero hoy día son [...] pocos los que saben hacerlos.» Las reglas que usan los franceses «aquí también se gastan, y algunos han escrito comedias con reglas; bien que no llegarán a media docena». Ya al final repetirá ideas expuestas por su sosia literario: «mientras que el teatro siga en el abandono en que hoy está, en vez de ser el espejo de la virtud y el templo del buen gusto, será la escuela del error y el almacén de las extravagancias». Sobre un posible modelo real de este personaje repitamos lo dicho sobre Don Pedro. Neoclásicos tuvo que haberlos a porrillo, claro está, en un siglo neoclásico.

Naturalmente que crear dos personajes idénticos —a pesar de que uno sea más explícito que el otro— sería un insensatez, sobre todo teniendo en cuenta la pasión de Moratín por el esquematismo y la estilización. A menos, por supuesto, que determinadas circunstancias argumentales lo exigieran. Pero ni estas circunstancias existen en nuestra obra ni estos personajes son idénticos en su otra cara: la cara humana. Y aquí está el hilo que nos sacará de algún atolladero, porque es forzoso pensar que Moratín tiene que tener una razón profunda para crear esta aparente duplicidad. Pero permítasenos volver brevemente sobre Don Pedro, ahora sobre su faceta moral.

De Don Pedro sabemos en seguida que es un poco huraño, aunque le gustan los espectáculos. Alterna los placeres con el estudio y, aunque pocos, posee buenos amigos. Ni miente ni disimula, aunque calla la verdad si puede evitarlo. Ni ostenta erudición ridícula ni repite —en un alarde de independencia intelectual— lo que publican los periódicos. Tampoco habla en público ni disputa, y desprecia los eruditos a la violeta. A Don Hermógenes lo desdeña porque no ha

dicho la verdad al poetastro Don Eleuterio. Al final, este hombre adusto dará una colocación a éste, le pagará sus deudas y salvará a su familia del desastre, cuya moraleja él mismo resume en estas palabras: «El que socorre la pobreza, evitando a un infeliz la desesperación y los delitos, cumple con su obligación», a las que agregará éstas: «No hay placer comparable al que resulta de una acción virtuosa.» Por boca de Don Antonio sabremos que es, por si lo dicho no bastara, todo lo siguiente: «Hombre muy rico, generoso, honrado, de mucho talento, pero de carácter tan ingenuo, tan serio y tan duro, que le hace intratable a cuantos no son sus amigos.» Y esto: «Se ve precisado a vivir como un ermitaño en medio de la Corte.» Y, en fin, lo siguiente: «Todos aprecian su talento, su instrucción y su probidad; pero no dejan de extrañar la aspereza de su carácter.» Este es el retrato moral de Don Pedro, sobre cuyo posible modelo histórico habrá que decir unas palabras.

Menéndez Pelayo, que encontraba soluciones fáciles a muchas cosas (verdad es que también halló soluciones muy difíciles a otras), no dejó de encontrársela a este enigma; antes que él, digámoslo en honor a la verdad, lo hicieron otros, pero traigamos aquí su opinión por su contundencia y su prestigio. Bien sabido es de los conocedores de la biografía de don Leandro cómo era temperamentalmente, y aquí viene pintiparado el retrato que le hace el propio Menéndez Pelayo: «solitario, huraño y retraído, hombre bueno y generoso en el fondo, pero desconfiado y de difícil acceso, vivió con sus libros y con muy pocos amigos» (7). De ahí a las siguientes palabras no queda más que un paso: esta obra «quizá no tenga otro defecto que haber querido el autor, para hacer más directa y eficaz la lección de buen gusto que se proponía dar, presentarse bajo la máscara del único personaje realmente antipático de tan regocijada obra» (8). Así que nuestro crítico, como los contemporáneos de Moratín, no se resigna a aceptar las palabras del escritor, que ahora corresponde citar en su integridad: «Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro; pero ni en los personajes ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquier copia para que por ella pueda indicarse el original. Procuró el autor así en la formación de la fábula como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo» (9). No aceptar esta importante afirmación, sobre la que Moratín volvió repetidamente, es no

---

(7) *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, CSIC, 1962, III, 421.
(8) Ib., 421.
(9) Dowling, p. 67.

ver la temática moral de la obra, de la que este personaje es puntal imprescindible. ¿Cómo y por qué habría el escritor de incluir en «tan regocijada obra» un «personaje realmente antipático»? El problema de muchas contradicciones, y ésta es una, es que no lo son. Después de todo, quizá la obra no sea tan regocijada como aparenta ser. Si nos encontramos ante una sátira, ¿por qué este aguafiestas desaborido? Más adelante veremos cómo se resuelve esta aparente contradicción y, aún más adelante, el origen molieresco de esta hurañez. Aquí sólo quisiéramos indicar que Don Pedro es un personaje complejo: a su faceta neoclásica se une su faceta moral, pero ésta se escinde en dos vertientes muy distintas: una, la hurañez; otra, la generosidad u hombría de bien. La génesis de ambas es distinta, como también veremos a su tiempo.

Hechas estas observaciones, que por el momento dejaremos apenas bocetadas, tornemos nuestra atención a Don Antonio. Si éste es un neoclásico como Don Pedro, su temperamento, con todo, es muy distinto. Aquí apenas se deben traer citas de su boca, porque Don Antonio se expresa casi siempre con sus actos. Hombre irónico y amable, este personaje mira la vida con complacencia, con sentido del humor y con una flema muy contraria a la irritación de Don Pedro. Hombre de bien como éste, su hombría, empero, no se expresa por comisión sino por omisión: no apetece decir la verdad abiertamente, o como él dice, no gusta de ir «repartiendo por ahí desengaños amargos a ciertos hombres, cuya felicidad estriba en su propia ignorancia», y ello porque sería cruel. Que estos dos personajes se complementan empieza a ser evidente. Muy consciente de la geometría temática de su pieza, Moratín se preocupa de delimitar netamente los dos caracteres en esta frase que lo resume todo: «Ni usted ni yo —habla Don Antonio— podemos remediarlo. ¿Y qué haremos? *Reír o rabiar:* no hay otra alternativa... Pues yo más quiero reír que impacientarme.» He ahí, pues, lo universal humano de Don Antonio, como sus ideas neoclásicas eran lo universal intelectual.

Aquí nos falta un Menéndez Pelayo que sugiera una persona real para este personaje y la razón es bien sencilla: no adivinamos quién pudiera ser. Tan irrazonable sería arriesgar un nombre como, vaya por caso, el del flemático Jovellanos para Don Antonio —se ha propuesto a veces el de Melón (10)— como lo fue proponer el del propio Moratín —¿y por qué no Forner?— para Don Pedro. Lo que ahora comenzamos a ver con nitidez es que Moratín se propone una contraposición moral de caracteres y no de ideologías, y que esta con-

---

(10) Por ejemplo, en Moratín, *Teatro.* Prólogo y notas de F. Ruiz Morcuende (Madrid, Espasa-Calpe, 1962), p. XIV (Clásicos Castellanos, 58).

traposición no puede ser debida a circunstancias reales de personas vivas sino a la estructura temática de la obra. Ello es tan así que Moratín, obligado a una elección por el imperativo moral de su obra, destruye el equilibrio de estos dos personajes cuando al final, con palabras rotundamente importantes, exclama Don Antonio: «¡Ah, don Pedro! ¡Qué lección me ha dado usted esta tarde!» Esta lección *en virtud* —no en antipatía o hurañez— fue también la que Moratín dio al público madrileño la tarde del estreno, y no sólo la consabida de ofrecer «una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro». Adusto será cuanto quiera Don Pedro, y franco hasta la brutalidad, pero generoso y buen hombre como no lo son, hasta su nivel, los demás personajes. Estos ricos matices llevan esta comedia mucho más allá de la mera sátira literaria y, desde luego, más allá de meros originales históricos.

Ya hemos apuntado la sospecha de que la concepción de estas dos figuras debe de estar estrechamente relacionada y que no son personajes creados para apoyar la presentación, el desarrollo, el asunto o la mecánica de la obra, sino para apoyarse mutuamente en un armónico contrabalanceo ético. Pero esto no es todo, pues la estructura moral de la obra no se entiende sin la figura de Don Hermógenes, que en su génesis literaria está vinculada íntimamente, como veremos al hablar de Molière, con la de ambos.

Como los dos personajes analizados, Don Hermógenes presenta dos facetas: es intelectualmente un pedantón y moralmente un hombre malo. Un personaje de la comedia —Don Pedro— lo resume así: «Usted, señorita, no ha perdido nada en no casarse con el *pedantón* de Don Hermógenes, porque según se ha visto, es un *malvado* que la hubiera hecho infeliz.» Sobre lo primero será innecesario traer citas, pues la comedia está rebosante de ellas. Digamos sólo que este rasgo es el que más resalta —aunque no sea el más profundo— en su personalidad, y el que desde el estreno de la comedia se vio con transparencia, empezando por Moratín, quien ya decía en el prólogo a la segunda edición (1796) que «de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo [formó] un Don Hermógenes» (11). «Pedante» lo llamaba también don Miguel de Manuel en su informe al señor Corregidor de Madrid (12), y el *Memorial literario*, «hombre tronera, pedante y presumido de sabio» (13). Basten estas citas, que probablemente serán innecesarias.

Naturalmente, la otra faceta de su carácter no puede pasar inad-

(11) Dowling, p. 68.
(12) Dowling, p. 273.
(13) Dowling, p. 285.

vertida. Don Hermógenes finge amar a Doña Mariquita, la cuñada del poetastro, para compartir los éxitos monetarios de éste. Su minusvalía moral llega al punto de engañar a Doña Agustina con la alabanza de sus «facultades» versificadoras, hacer una hipócrita apología feminista, piropear a destajo a su prometida para así engatusarla y, lo que es peor, embaucar sin compasión al pobre autor, de quien elogia «el sobresaliente mérito del drama» que ha abortado. Su personalidad moral se revela a las claras, con todo, en su breve aparición en el acto II, cuando, después del desastre teatral, abandona a todos. «¿Por qué —le preguntará indignado Don Pedro—, en vez de aconsejarle que desistiera de escribir chapucerías, ponderaba usted el ingenio del autor, y le persuadía que era excelente una obra tan *ridícula y despreciable?» Pero mucho más patéticas suenan las* palabras del pobre poetastro: «¿Cómo ha tenido usted corazón para exponerme a los silbidos, al palmoteo y a la zumba de esta tarde?» Ahora, pues, vemos con mayor transparencia que si en la pedantería de Don Hermógenes, Moratín se proponía ofrecer «una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro», en su bajeza se proponía ofrecer una lección moral. Es esta dualidad temática de *La comedia nueva,* cada vez más insistente, la que los críticos no han tomado plenamente en cuenta. Y así como en Don Pedro y Don Antonio es inútil buscar originales, así lo es en el caso del —en palabras de Moratín— «entremetido, audaz, ridículo, maldiciente, calumniador, envidioso, hablador insensato, embustero, estafador y petardista» Don Hermógenes (14). Moratín, al delinear este personaje, se limita a ser fiel a su arte dramático: Cuando se trata «de una comedia escrita con el debido conocimiento del arte, es un absurdo suponer que el poeta quiso, ni pudo hallar en un solo individuo, los rasgos que necesitó para caracterizar sus figuras (15). Imitación de la universal pedantería, su retrato es también imitación de la bajeza universal; bajeza y pedantería, adelantémoslo aquí, de la que Molière nos dará razón de ser.

Aquí hemos de hacer, antes de pasar al cuarto personaje, unas observaciones que proyectarán luz en lo dicho hasta ahora y servirán para empezar a atar cabos. Estos tres personajes reflejan tres concepciones distintas ante un mismo problema moral: el de la fidelidad de la comunicación humana con el prójimo. Es éste el común denominador que los aúna y el tema de la farsa. Ver en ellos a dos neoclásicos y a un pedantón es oscurecer —o por lo menos no iluminar— esta gran obra del teatro español. Han nacido estos perso-

(14) Dowling, p. 191.
(15) Dowling, p. 200.

najes de una misma semilla inspiradora y sirven para ilustrar lo que en el siglo se llamaba «el fin moral» del arte. Con la sátira del teatro, Moratín *instruye* como un profesor, pero con estos tres personajes *enseña* como un pedagogo. El vórtice literario de esta lección moral es el pobre Don Eleuterio, ante quien el trío adopta tres soluciones dlistintas: la franqueza brutal, la ironía complaciente y el engaño malvado. Poseen, pues, estos personajes una dimensión ética —así como el problema con que se enfrentan— que le confiere a la obra mucho más que el ser «un monumento de historia literaria»; dimensión, dicho sea de paso, que no poseen —bien que en esto puedan influir nuestros gustos personales— otras comedias de Moratín, las cuales, aun cuando imiten la problemática social de su día en lo universal, no reflejan un problema tan humanamente importante y eterno como el de la verdad humana.

Moratín censura vicios en su comedia, pero éstos son de dos clases: de la razón y de la conducta. Hasta ahora la crítica ha insistido en los primeros y se ha olvidado de los segundos, que son los que realmente le dan perennidad a la obra. Moratín no trata sólo de apalear la «comedia nueva», sino también la moralidad de sus contemporáneos. Ello lo hace eligiendo en su tablado a un personaje de verdadera altura ética, quien castigará sin odio e ilustrará sin saña. El atajo complaciente de Don Antonio no es el que sigue Don Pedro, que a nuestro juicio nada tiene de «antipático». Prefiere éste sacrificar los intereses que le harían más popular, a los más dignos de la verdad desnuda. Su sentido de la dignidad —es decir, lo que él piensa de sí mismo— no le persuade a menos. No se crea, por tanto, que Don Eleuterio es el protagonista de esta obra; lo es sólo en la superficie. La obra se concentra sobre él y su comedia, y he ahí lo regocijado de la pieza; pero es Don Pedro quien alza su estatura sobre los demás personajes. Don Eleuterio no es héroe, sino figurón; no razón, sino excusa.

Por lo demás, ya hemos dicho que Don Antonio y Don Hermógenes están ahí, no para apuntalar la ridiculez del protagonista aparente, pues bien podría pasarse él sin ellos con algunas ligeras modificaciones que en nada afectarían a su meollo dramático; ni para la trama son absolutamente necesarios, esto es, fácilmente se les pudiera sustituir o por otros personajes necesariamente para personificar e ilustrar la ineludible tesis moral de la pieza: tres grados de comportamiento ante la verdad. No debe extrañarnos, por supuesto, esta intencionalidad moral, pues aparte de responder a las exigencias neoclásicas, ya Moratín nos la dejó estampada en su definición de la comedia: «Imitación en diálogo (escrito en prosa o

verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y *recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud*» (16). Hasta ahora se había mentalmente borrado la última frase de esa definición, dejando así mutilada la comprensión de nuestra pieza. Añadamos sólo como sugerencia que son muchas las coincidencias que se observan entre las preocupaciones morales de Moratín —y por supuesto de su siglo— y las contemporáneas del arte marxista. Una ética que pudiera aislar las condiciones sociológicas en que ambas nacen hallaría vinculaciones de relieve, lo que nos proponemos demostrar en otra ocasión.

Con esto llegamos a nuestro cuarto personaje, Don Eleuterio. Su estudio corroborará las opiniones expuestas y aportará algún nuevo dato.

Este poetastro es un caso patético. Si Don Pedro inspira nuestra admiración, Don Antonio nuestra comprensión y Don Hermógenes nuestro desprecio, Don Eleuterio suscita nuestra compasión; nuestra compasión y nuestra risa, y ello es lo patético. Esta mezcla de sentimientos es resultado inmediato de las dos facetas que Moratín, como en las *dramatis personae* ya recorridas, nos retrata de él: su faceta intelectual y su faceta humana. Nadie lo dirá mejor que don Santos Díaz González en su informe referido: «Como *ciudadano* se retrata joven de bellísima índole, honrado, amante de su familia, laborioso por mantenerla, dócil y dispuesto a emprender cualquier ocupación honesta, siempre que se le proporcione o halle protector que haga buen uso de su sencillez, por la cual se hace amable y digno de compasión. Como *poeta*, se ve pintado el mismo, un joven de cuya sencillez y docilidad abusa un bribón pedante que le adula, le engaña y le trastorna el juicio para que haga pésimas comedias, que sobre ser en perjuicio suyo y de su familia, son desdoro de los teatros y de la literatura española» (17). Risa, pues, nos inspira su carencia de instrucción, su vanagloria, su necedad inmensurable y su suma ingenuidad, pero compasión el amor a su familia, su honradez al aceptar su desengaño y su pronta reacción al cambio de vida ofrecido por Don Pedro.

Los que criticaron a Moratín por hacerle cabeza de turco no entendieron la obra, como no la entenderán quienes persistan en ver en ella exclusivamente una sátira de aquel maligno teatro. Pues es

---

(16) *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca de Autores Españoles, II, 320.

(17) Dowling, p. 271.

Don Eleuterio el personaje donde la lección moral —que no la literaria, pues ni los Comellas ni los Zabalas podían, ni supieron, aprenderla— converge todas sus violentas luces. Necesaria para la lección moral es la benignidad de este personaje, pues ¿cómo habría de ser perverso un personaje a quien un malvado engaña, otro bueno desengaña y otro complaciente consiente? Aquellas actitudes ante la comunicación humana encarnadas en Don Pedro, Don Antonio y Don Hermógenes se centran forzosamente en este personaje, que tiene que ser tan ahistórico como todos ellos. La bondad de éste está al servicio de una ideología y no de las complejidades de una persona real.

Muy consciente de las críticas, Moratín, hablando de sí mismo en tercera persona, nos da la clave de este ente de ficción, así como el tema escondido de *La comedia nueva,* al decirnos que «le hizo hombre de bien, porque sin esta circunstancia desaparecerían todas las bellezas de aquella figura cómica, y todo el interés y el placer que excita. El que se atreva a tomar la pluma y mezcle un poco de malignidad en el carácter de Don Eleuterio, conseguirá destruir con media docena de expresiones la verosimilitud, el artificio y *el objeto moral de la fábula*» (18). Por supuesto que este objeto moral no puede ser otro que la lección dada por Don Pedro: la hombría de bien no reconoce antipatías literarias de escuela ni se deja empañar por idiosincrasias temperamentales como la adustez. El socorrer a un ser humano, aunque sea con franqueza brutal, será mejor que dejarle vivir en su ceguera y si, además, a esta franqueza le acompaña un acto de generosidad, la lección moral brillará con esplendor. «No hay placer comparable al que resulta de una acción virtuosa», oímos decir a Don Pedro más arriba, expresando así el propósito temático de Moratín. Propósito que, como es forzoso repetir, es el de casi toda la literatura de su siglo: educar y reformar al hombre. Así pareció verlo, y testimonios como el suyo no abundan. Pedro Napoli Signorelli, que en una carta al autor decía sobre *La comedia nueva:* «La pieza tiene sal y arte, pinta muy bien a lo vivo y *lleva fin moral que corona la obra;* hace reír, pero instruye; y al cabo, mediante el buen corazón de Don Pedro, enternece, y vuelve la sátira en gozo de los mismos abanderillados» (19). Es esta «vuelta de la sátira», magistralmente preparada en el retrato progresivo de Don Pedro, la que da todo su calibre a la obra y hace que, entre otras razones, debamos estudiarla como literatura y no como historia literaria.

---

(18) Dowling, p. 215.
(19) Dowling, p. 284.

Hagamos un breve remanso. Hasta aquí hemos visto la dúplice faceta de los cuatro personajes mayores, lo cual revela el geometrismo cuidadoso de su construcción interna —hecho nada insólito en Moratín— y la estructura temática de la obra. La razón de ser de la humanidad de los personajes, pues, reside en la temática; caracterización y temática son indisolubles. Y hemos hecho observaciones también, aunque de pasada, sobre la «imitación de lo universal» que Moratín se propuso en la doble vida —moral e intelectual— de sus personajes. Este punto, con todo, requiere ahora más atención.

¿Es cierto que de muchos reformadores partidarios de un nuevo teatro fueron fabricados Don Pedro y Don Antonio; de muchos pedantones ridículos, Don Hermógenes; y de muchos poetas malos, Don Eleuterio? Indudablemente lo es, pero no por obra de Moratín, sino de Molière. Nos encontramos ahora con la razón de ser extrínseca de una gran parte de la estructura de su obra. Está el dramaturgo francés en esta pieza detrás de tantas cosas importantes que es irremediable tocar la cuestión. Agreguemos que la presencia, y a veces incluso la ausencia, del escritor de Francia nos dilucidará también las perspectivas morales de estos personajes: adustez del uno, flema del otro, y la maldad y la bondad de los otros dos. Ello no quiere decir que los modelos encontrados por Moratín en el mundo ficticio no existieran en la España de su tiempo; existir han existido siempre y en todos los sitios. Ni mucho menos pretendemos desdorar la originalidad moratiniana, pues no se trata de apuntar fuentes textuales, sino genéticas e inspiradoras. De hecho, nuestra fe en su originalidad es muy fuerte. Moratín se inspira en una galería humana creada por otro dramaturgo, pero, en un acto genial, la adapta a la situación literaria de su momento, la sella con su marchamo personal, le añade aportaciones; en una palabra, Moratín juega con las teselas de un mosaico y las recompone a su voluntad.

F.Vézinet nos mostró hace muchos años, en un trabajo quizá no totalmente apreciado, la inmensa deuda de Moratín con Molière, aunque no supo reconocer toda la originalidad de nuestro dramaturgo (20). Por lo que atañe a nuestra pieza, lo importante de señalar son las fuentes específicas en que Moratín abrevó para componer su *Comedia nueva*. Vézinet hace ver a todas luces que Don Pedro y Don Antonio corresponden, respectivamente, al Alceste y al Philinte de *Le Misanthrope* (en lo que tienen, uno de bilioso, otro de flemático), conclusión que nos parece irrefutable, como también nos lo parece la de ver en la pedantería de Don Hermógenes (no

(20) «Moratín et Molière (Molière en Espagne)», en *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 14 (1907), 193-230; 15 (1908), 245-285.

en su maldad) una contaminación de tres personajes molierescos: el Thomas Diafoirus de *Le malade imaginaire*, el monsieur Lysidas de *La critique de l'école des femmes* y el Trissotin de *Les femmes savantes*.

Vézinet hace además algunas matizaciones. Por ejemplo, de los dos trazos más fuertes de Don Pedro —la hurañez y la generosidad—, el primero proviene, sí, del Alceste de Molière, pero no el segundo *in tótum*, pues fragmentariamente podría provenir de una imitación de *Le Misanthrope* hecha por Fabre de l'Eglantine (sobre lo cual volveremos en seguida). También el erudito francés intenta mostrar, aunque sin éxito, que la maldad de Don Hermógenes se halla ya presente en el Trissotin de *Les femmes savantes* (también volveremos sobre esto en seguida). Y no debemos olvidarnos de mencionar que las preocupaciones morales que nosotros vemos en la comedia que nos ocupa, y que por supuesto también afloran en el resto de la obra moratiniana, son reflejo de preocupaciones morales, aunque no exactamente las mismas, en la obra de Molière.

Como la economía de nuestro trabajo no nos lo permite, es forzoso remitir al lector o bien a las obras de Molière mencionadas o al estudio de Vézinet. Sea cual fuere su opción, creemos que el lector convendrá con nosotros en deducir las siguientes conclusiones.

Sea la primera el que Moratín no tuvo modelos históricos singulares para la creación de sus personajes, pues tanto la adustez de Don Pedro y la flema de Don Antonio poseen sus correspondientes en los dos personajes nombrados de *Le Misanthrope;* esto es, sus originales son ahistóricos, su singularidad es la específica de un modelo literario, y su universalidad, la que supo formar Molière de un ente de ficción.

Otra conclusión que es dable extraer es que los personajes Don Pedro y Don Antonio, en cuanto neoclásicos, son creaciones de Moratín. Nada importa que Molière predicara en sus obras ciertos principios artísticos de buen gusto, pero lo cierto es que nunca formó un personaje como ellos. Son estos personajes reflejos de nuestra sociología literaria, aparte de que estas ideas neoclásicas imperaran en toda Europa y sobre todo en Francia.

Nuestra próxima conclusión se refiere al españolismo y a la originalidad de Don Pedro en lo que toca a su hombría de bien, ya que hemos hablado de su temperamento y de su neoclasicismo, pero para llegar a ella hemos de disentir con lo que Vézinet llama la «generosidad» de este personaje y con la vinculación que hace con Fabre de l'Eglantine. Esta vinculación parece ser razonable (la

aceptamos sin conocer la comedia de Fabre de l'Eglantine), pero es improbable que la obra de éste, publicada en 1790 (no sabemos si al principio o al final), llegara a conocimiento de Moratín, que estrenó la suya —y por supuesto la tenía escrita de antes— a principios de 1792. Pero aunque ello hubiera sido posible, la falacia de la vinculación reside, ante todo, en lo que Vézinet llama la generosidad de Don Pedro. Es generoso este personaje, pero es mucho más que eso. Don Pedro es un hombre de bien total, en quien la generosidad es sólo un rasgo. Y hombres de bien hubo muchos en nuestro siglo XVIII, no sólo en el vidrio de las letras sino en la carne de la sociedad —incluso del círculo social— de Moratín. No olvidemos que el hombre de bien fue el ideal humano del XVIII. Los testimonios a este respecto serían numerosos. La hombría de bien de Don Pedro es, pues, moratiniana, aunque ello no impida que sea reflejo de toda una sociedad, toda una literatura y todo un siglo, no sólo españoles sino europeos. En Molière no existe un personaje tan perfectamente acabado como el nuestro.

Conclusión que también habrá que extraer es la de que Moratín, al decirnos que de muchos pedantes formó un Don Hermógenes, no quiso decirnos que estos pedantes existieran en los círculos teatrales madrileños, aunque bien podían existir y de hecho existieron (21), sino que de varios pedantes de Molière formó el suyo. Las argumentaciones de Vézinet a este respecto nos semejan ser incontestables. Sobre la maldad de Don Hermógenes, que Vézinet limita el Trissotin de *Les femmes savantes*, adelantemos aquí que nos parece provenir de un personaje inexistente, pero bien delineado, en *Le Misanthrope;* ello explicará, y ahí terminará nuestro trabajo, algún aspecto del tema de la obra.

La conclusión final es que Vézinet no supo encontrar modelo específico para Don Eleuterio en el teatro de Molière. Este personaje, por ello, hay que suponerlo creación íntegra de nuestro autor. El que las sombras de Comella o Zabala rondaran en las cámaras de su espíritu es cuestión bizantina; es más que probable que fuera así si la presencia de ambos en la escena española era tan notoria, y sus vicios literarios, tan grandes. Pero no cabe duda tampoco que ninguna alusión específica apunta a ninguno de ellos *en particular,* problema de que ya las autoridades dispusieron con buen sentido —y con pleno conocimiento de circunstancias que hoy son nebulosas para nosotros— cuando Comella inició su pleito (22).

(21) Baste citar tres obras que los satirizan: *La derrota de los pedantes*, del propio Moratín; *Los eruditos a la violeta*, de Cadalso, y *Los gramáticos*, de Forner.

(22) Dowling, documentos 10-15.

No que Don Eleuterio no sea conmemorativo de cualquiera de ellos, sino que nada en concreto lo prueba. Con todo, es este personaje el más cercano a la singularidad histórica, aunque su lado moral benigno tiene que ser consecuencia de la estructura artística interna, como hemos visto, y no de circunstancias extrínsecas.

Expuestas estas conclusiones, habrá que tocar ahora algo que explica alguna cosa de la temática moral de *La comedia nueva*. Vézinet demostró muy bien que el procedimiento imitador de Moratín es el de la contaminación. Se toma un poco de acá, de allá y de acullá, y con ello se crean la nueva intriga, los nuevos personajes, los nuevos temas y hasta los nuevos recursos formales. Aunque esto es más que indudable en la relación Moratín-Molière, nos parece, con todo, que la creación de los tres personajes de *La comedia nueva* cuya fisonomía moral estructura el tema de la verdad humana, se encuentran ya perfectamente perfilados en sólo una obra de Molière y que esta obra es *Le Misanthrope;* no en toda ella, sino en la primera escena. Como Vézinet no vio esto del todo, y desde luego no tenía *La comedia nueva* como eje único de sus preocupaciones, creemos aconsejable volver sobre ello para demostrar otra vinculación de Moratín con el autor de Francia, aunque veremos que esta vinculación es, si bien importante, no tan predominante que nos haga olvidar la fuerza del ingenio moratiniano ni su genio para la reelaboración y amplificación de lo que está sólo esquemáticamente apuntado en otro autor.

La delineación psicológica de Alceste está totalmente acabada ya en el comienzo de la obra. Alceste es hombre rudo y franco, enemigo mortal de la adulación (vv. 14-28). A veces sus palabras encuentran exacto reflejo en las de Don Pedro:

> Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur. On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur (vv. 35-36).

> Yo no quiero mentir, ni puedo disimular, y creo que el decir la verdad francamente es la prenda más digna de un hombre de bien (Dowling, p. 95).

Philinte es todo lo contrario, sin que ello quiera decir que sea malvado. Philinte es flemático y complaciente (vv. 37-40), llegando a veces sus palabras a reflejarse también muy de cerca en las de Don Antonio:

> Serait-il à propos et de la bienséance
> De dire à mille gens tout ce que d'eux on pense? (vv. 77-78).

Sí; pero cuando la verdad es dura a quien ha de oírla, ¿qué hace usted? (Dowling, p. 95).

Conforme avanza el diálogo, la adustez de Alceste se hace más comprehensiva. Ya no dice odiar sólo a «ces affables donneurs d'embrassades frivoles» (v. 45) y «la vaste complaisance / qui ne fait de mérite aucune différence» (vv. 61-62); su odio se extiende al género humano, al que divide en dos grandes categorías, precisamente las dos categorías a las que pertenecerán Don Hermógenes y Don Antonio:

... Je hais tout les hommes:
Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres, pour être aux méchants complaisants (vv. 118-120).

A continuación describirá la figura del malvado:

Au travers de son masque on voit à plein le traître:
Partout il est connu pour tout ce qu'il peut être;
Et ses roulements d'yeux et son ton radouci
N'imposent qu'à des gens qui ne sont point d'ici.
On sait que ce pied-plat digne qu'on le confonde,
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde,
Et que par eux son sort de splendeur revêtu
Fait gronder le mérite et rougir la vertu.
Quelques titres honteux qu'en tous lieux on lui donne
Son misérable honneur ne voit pour lui personne;
Nommez-le fourbe, infâme et scélérat maudit
Tout le monde en convient, et nul n'y contredit.
Cependant sa grimace est partout bienvenue:
On l'accueille, on lui rit, partout il s'insinue;
Et s'il est, par la brigue, un rang à disputer,
Sur le plus honnête homme on le voit l'emporter (vv. 125-140).

Esta breve incursión en la obra de Molière habrá puesto de relieve lo siguiente. La figura de Don Hermógenes, si bien proviene de los pedantes Diafoirus, Lysidas y Trissotin, también proviene de esta descripción puesta en boca de Alceste. La importancia de este hecho no reside, según creemos, en rastrear una deuda más de Moratín. Su importancia radica en su situación. Si la faceta moral de Don Pedro y Don Antonio está basada en dos personajes de *Le Misanthrope*, la de Don Hermógenes también lo está. Como la personalidad moral de los personajes de la comedia española está cuidadosamente elegida para mostrar un equilibrio temático, es preciso concluir que este malvado que Alceste describe

tiene que ser el lado que le falta a ese triángulo de perspectivas. No es que el tema de *La comedia nueva* se halle en esta obra, pues Moratín es perfectamente original al extraer y expandir algo que está solamente apuntado. Lo que ocurre es que *los tres puntales de su lección moral corresponden a un esquema idéntico en una misma escena de una comedia de Molière;* esta vinculación no puede ser casual.

En resumen: *La comedia nueva* posee, además del consabido propósito de satirizar los vicios dramáticos de su tiempo, el de exponer una lección moral: el planteamiento y la solución del problema de la verdad en la comunicación humana. Tres posibles soluciones al problema las encarna el autor en los tres personajes mayores de su obra: Don Pedro, Don Antonio y Don Hermógenes. El otro, Don Eleuterio, sintetiza el problema mismo y hacia él convergen las tres soluciones ofrecidas. Hemos visto también que Moratín no imitó sus personajes de la realidad, sino de otros en la obra de Molière, aunque rasgos decisivos de todos ellos provengan de su propia cosecha. Con todo lo cual, en fin, esperamos haber clarificado algunos ángulos oscuros de esta obra y aumentado nuestro conocimiento del adelgazado arte moratiniano.

RAFAEL OSUNA

Dpt. of Hispanic and Italian Studies.
State University of New York at Albany.
1400 Washington Avenue
ALBANY, N. Y. 12222.

«LUCES DE BOHEMIA» Y «TIEMPO DE SILENCIO»: DOS CONCEPCIONES DEL ABSURDO ESPAÑOL

Valle-Inclán y Martín Santos son dos grandes intérpretes literarios del vivir histórico español. En el primero, la visión de lo español adopta una forma sintética, dramática, y en el segundo, analítica, narrativa. Ambos coinciden, sin embargo, en el tratamiento artístico de la realidad circundante mediante una novedosa transformación basada en la distorsión de la engañosa realidad, cuyos más íntimos supuestos tratan de descubrir. En Valle-Inclán esta indagación literaria se concreta en el esperpento y en Martín Santos en el «realismo dialéctico» (1).

El trágico vivir de los españoles es la materia artística que informa *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* (2), obras que, aun respondiendo a dos distintos momentos históricos, definen una común preocupación por la desvalorización de la vida española. La modificación que de la realidad efectúan estos escritores implica, por una parte, un afán por despojar a la realidad de toda falsa reproducción fotográfica, superficial, naturalista mediante la adopción de un realismo basado en una deformación sistemática donde el nivel mítico y real se combinan, asocian y confunden. Ambos autores rechazan igualmente todo intimismo deshumanizante que suponga una dimisión de la realidad.

Se vuelve Valle-Inclán contra el realismo convencional (y en este caso puede considerarse idealista, según Sobejano) (3) cultivado en

---

(1) Sobre este punto, véase mi artículo «Realismo dialéctico de Martín Santos», en *Tiempo de silencio*, Revista de Estudios Hispánicos, vol. III, núm. 1, abril 1969.

(2) Para Valle-Inclán, cito por las «Obras completas», Madrid: Talleres Tipográficos Rivadeneyra, 1944. Manejo la segunda edición de *Tiempo de silencio* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1965).

(3) «Desde el punto de vista de la época, fácil es reconocer que aquel idealismo constituye una reacción negativa contra el realismo-naturalismo de sus inmediatos antecesores. No sólo Valle-Inclán reacciona en contra, lo hacen también Unamuno, Azorín, Pérez de Ayala y, en menor grado, Baroja o Benavente»; «Pero lo primero que conviene advertir es que la antipatía hacia el realismo artístico de la gente española no es sino una faceta de la antipatía de Valle-Inclán hacia el realismo español en general; realismo que no significa interpretación activa y centrada del mundo experimentado, sino pasiva y rutinaria acomodación a las condiciones de ese mundo en lo más superficial y externo». Gonzalo Sobejano: «Valle-Inclán frente al realismo español», incluido en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his life and works* (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1968), p. 160.

España por carecer de la dialecticidad generadora que a esta realidad le exige el autor gallego. Especialmente desprecia Valle-Inclán a los epígonos del realismo decimonónico (Ricardo León, los Quintero, etc.). Los cambios que los «ismos» que la primera guerra mundial imprimen al contexto histórico español, y, por ende, a la creación literaria, determinan la evolución que va del marqués de Bradomín a Max Estrella, de las princesas al Callejón del Gato.

A la crisis de la prosa modernista —movimiento que según Federico de Onís representa la forma hispánica de la crisis universal de las letras y el espíritu que se inicia en 1885— y a la estética deshumanizada (4) de posguerra opone Valle-Inclán su desmesurado, violento y «geométricamente» caótico arte. La década de los veinte exigía al autor gallego una interpretación radical de su época mediante una revelación profunda de lo que se trataba de encubrir.

Martín Santos defiende, como Valle-Inclán, un realismo basado en la contradicción del medio social y del individuo (5) y su novela constituye un acto de rebeldía contra el naturalismo fotográfico, populista, que caracterizaba la mayoría de la producción novelística de la década de los cincuenta. Frente a la reproducción mecánica de la realidad practicada por los miembros de la «Generación de Medio Siglo», técnica que se basaba en la crítica interna implicada por la simple descripción, y no en la expresión directa del conflicto entre el hombre y su realidad, Martín Santos nos ofrece en *Tiempo de silencio* un nuevo modo de visualizar la realidad, según distorsión que un conflictivo personaje genera en contacto con el material fenoménico de su vivencia.

Max, el personaje de *Luces de bohemia*, y Pedro en *Tiempo de silencio*, reaccionan contra la falsa realidad, carente de verdad interna y externa, intentando transformar su convencionalidad mediante la retención de los elementos mínimos necesarios para ahondar en el tras-

---

(4) Hasta *La deshumanización del arte* (1925) Ortega y Gasset no se mostró partidario del arte deshumanizado, y al Valle-Inclán modernista le reprochó la falta de humanismo, soñando con el día en que este «inventor de ficciones novelescas con más raíces en una Humanidad histórica que en la actual se deje de bernardinas y nos cuente cosas humanas, harto humanas en su estilo noble de escritor bien nacido», *Obras Completas*, I (Madrid: Revista de Occidente, 1946-1947), pp. 26-27. Tanto Valle-Inclán como Martín Santos coinciden con el procedimiento del teórico deshumanizante: «Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica su negación es su conservación y triunfo», *La deshumanización del arte* (Madrid: Revista de Occidente, 6.ª ed., 1960), p. 47.

(5) «Realismo pueblerino y Realismo suburbano», en *Indice*, mayo 1964, p. 9. Y en entrevista con Winecoff Díaz afirma Martín Santos: «En España hay una escuela realista, un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido y complejidad si quiere escapar a una repetición monótono y sin interés», en *Hispania*, mayo 1968, p. 237. En 1962, fecha de la aparición de *Tiempo de silencio*, se publican *Las ratas*, de Delibes; *Fin de fiestas*, de Juan Goytisolo, y *Año tras año*, de López Salinas.

fondo íntimo del absurdo español. La realidad aparece en los personajes de las dos obras como producto histórico de la praxis. Tanto en Valle-Inclán como en Martín Santos existe un claro propósito de colaboración con el lector (nivel discursivo) para destruir la adulterada realidad histórica, el concepto mitológico que de la realidad tenía el lector, creando a la vez el nuevo plano real que constituye la obra (6). La dialéctica del arte se basa en ambos autores en la ruptura de viejas interpretaciones mediante la construcción de una nueva visión, que, a su vez, el lector puede aceptar o nuevamente destruir en virtud del proceso dinámico que engendra la praxis literaria, pues entre la realidad dada (o impuesta) y la imaginada opera una complejísima red de elementos que constituye la realidad total o estilo de la obra.

NIVEL HISTORICO

El nivel histórico de estas dos fábulas evoca cierta red de acontecimientos en los que los propios autores tuvieron una directa participación y de los que se extrae el venero de esa otra realidad de la que está compuesta la obra (7).

Es indudable que el historicismo de *Luces de bohemia* y el sentido histórico de su autor, como ser social, reflejan el compromiso de Valle Inclán, «el hijo pródigo del 98», en la variación de la estilización poética del esperpento, compromiso que no se limita a la fase esperpéntica (8). *Luces de bohemia* arranca con los ecos de la Semana Trágica de

---

(6) «Los esperpentos de Valle-Inclán, sus autos para siluetas, melodramas para marionetas y novelas simultaneistas son ensayos de seguir rompiendo las costras de rutina de la actividad literaria española, en procura de lo Absoluto. Su idealismo es, por tanto, y a esto quería llegar, más que una evasión esteticista, una oposición consciente y consecuente a cierto realismo considerado en su tiempo como típico de España y al que Valle aborrece porque en él sólo descubre inercia: copia de realidades como el mundo las muestra (inercia por pereza de Sancho tumbado a la bartola) y reiteración de tópicos mentales y verbales de una tradición agostada (inercia por sumisión al dogma y a la retórica)», G. Sobejano, ob. cit., p. 186.

Respecto a la voluntad de cambio de Martín Santos, opina Fernando Morán: «Trata de superar la realidad inmediata, presa del objetivo fotográfico. La realidad está oculta por una retórica que desvía, no ya de los hechos, sino también de sus verdaderas interpretaciones. Las versiones, las interpretaciones pasan a ser realidades sociales que ocupan en la vida del hombre culto tanto lugar como esa especie, en realidad, tan problemática: los hechos escuetos. La "irrealidad" de los lenguajes, su falta de adaptación al medio en que se producen —lenguaje culterano en casa de Muecas, vitalismo de las damas decadentes— es una banderilla que el autor nos coloca para que sacudamos la modorra de la adaptación», en *Novela y semidesarrollo* (Madrid: Taurus Ediciones, 1971), p. 388.

(7) «Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra», Karel Kosik, en *Dialéctica de lo concreto* (México: Editorial Grijalbo, S. A., 1967), p. 143.

(8) «Su propio ingrediente de modernismo, lejos de ser una simple cuestión estética y menos aún una superficial moda literaria, es todo un problema social...; el modernismo, sobre todo, tiene en las creaciones valleinclanescas, una razón de oposición social», José A. Maravall, «La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán», en *Revista de Occidente* (45-46), noviembre-diciembre 1966, pp. 225-226.

Barcelona (1909), la huelga general de 1917 y el fin de la primera guerra mundial, caótico clima nacional e internacional, que marca la vida política española de la década de los veinte. En el diálogo de Max con el anarquista catalán se manifiesta el interés de Valle-Inclán por la Revolución Rusa y los efectos que ésta podría tener en España (9).

Tiempo de silencio, como *Luces de bohemia*, se desarrolla en un Madrid «absurdo, brillante, hambriento» de la posguerra civil (10). Las dos obras, dirigidas a minorías muy familiarizadas con la historia e intrahistoria española, tienen como trasfondo una guerra y la interpretación de la miseria física (*Luces* se abre con una miserable guardilla, y *Tiempo de silencio*, con los problemas de un investigador que carece de ratones para sus experimentos) y moral de España. Las alusiones a hechos y personalidades consituyen un documento de la época, y ambas obras participan de esa cualidad épica que implica sucesos narrados fácilmente reconocibles, si bien en el caso de *Tiempo de silencio* la autocensura impuesta por el Gobierno lleva al novelista a eludir toda connotación directa y, por ejemplo, el largamente parodiado Ortega y Gasset nunca aparece bajo su nombre. Pese a que la universalidad de estas dos obras no radica en el fondo infraestructural de su tiempo, sino en el carácter universal del enfrentamiento del hombre con el absurdo mundo, la comprensión del nivel circunstancial es fundamental para la aprehensión del nivel simbólico que emerge por contraste entre lo real y lo mítico (11).

Luces de bohemia se desarrolla en más de veinticuatro horas en un Madrid otoñal, y en *Tiempo de silencio*, aunque la acción transcurre en siete días, la fábula, el símbolo se concentra en un tiempo que corresponde a una «noche sabática» (p. 73), «sábado elástico que se prolongaba» (p. 100). Como en el *Ulises* de Joyce, en *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* se trata de testimoniar los acontecimientos de una jornada vividos por dos mediocres ciudadanos y los problemas que estos han de plantearse en contacto con su medio.

---

(9) «MAX: La revolución es aquí tan fatal como en Rusia.

DON LATINO: Nos moriremos sin verla.

MAX: Pues viviremos muy poco» (p. 1525).

(10) La acción de *Tiempo de silencio* se desarrolla en 1949-1950 y las alusiones a la guerra civil y a la miseria que ésta trajo son muy frecuentes (pp. 16, 17, 153, 156, 202, etc.).

(11) Tanto en Valle-Inclán como en Martín Santos no existe desajuste entre su conciencia real o ideología y la visión del mundo desplegada en sus obras. Como sujetos reales fueron considerados por sus respectivos Gobiernos como extravagantes ciudadanos. Valle-Inclán estuvo en la cárcel del 10 al 25 de abril de 1929 y Martín Santos es arrestado por razones políticas en 1957, 1958, 1959, 1962.

NIVEL ESTRUCTURAL

María Eugenia March ha demostrado cómo *Luces de bohemia* tiene una estructura interna y externa basada en el simbolismo que sobre el círculo tiene el autor (12). Una atenta lectura de la obra nos descubre una serie de círculos que progresivamente van enclaustrando a Max hasta su muerte. Los incidentes que en forma episódica giran en torno al protagonista y Madrid se organizan alrededor de casa-calle-casa (escenas I-XII) y casa-cementerio-taberna, desenlace que corresponde a las escenas XIII-XV. Max penetra una serie de círculos, donde se encierran la miseria y la estupidez humanas, para sufrir una paulatina degradación que resulta en un enriquecimiento de su visión del mundo y de sí mismo.

En *Tiempo de silencio* existe igualmente una estructura circular externa que marca el itinerario de Pedro y que aparece organizado en torno a la pensión, la casa de Florita (contrapuesta a la residencia de la madre de Matías) y la cárcel. La yuxtaposición espacial en esta obra, como en la de Valle-Inclán, determina la progresión de escenas, así como el alienatorio proceso sufrido por los personajes, los cuales aparecen sin referencia previa a sus vidas, y tanto sus realidades presentes como sus futuras posibilidades se presentan dotadas de un carácter de perentoriedad.

Estructuralmente, *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* presentan la misma fábula —cuyo significado aparece explicitado metafóricamente en los respectivos títulos— para la interacción y correlación del material artístico que estas obras organizan. En las dos aventuras hay un héroe, principio y fin de la narración, así como un motivo que temáticamente unifica: el viaje por el infierno madrileño según un plan de expresión que organizan los elementos arquetípicos, personaje, viaje, muerte en el centro, simbolizado por el principio unificador y estático de Madrid (13).

El estilo «externo» viene determinado por el «interno», simbolizado por los círculos vitales en los que van cayendo aprisionados Max y Pedro en su solitario y angustioso vía crucis que concluye con el derrumbamiento de los proyectos vitales del artista y el biólogo. El círculo fatal, iniciado con el fracaso editorial de un escritor y la falta de

---

(12) *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán* (North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1970), pp. 85-109.

(13) «Con la simple alusión al mito, Luis Martín Santos está creando una literalidad de otro orden: un sistema coherente de símbolos mitológicos que le permite estructurar la caótica materia de su novela». Publio O. Romero: *La estructura mitológica en «Tiempo de silencio», de Martín Santos*. Inédito.

material científico de un investigador, se cierra con la derrota e iluminación final.

La idea del círculo que se cierra, de la clausura de las posibilidades para el desarrollo del proceso vital del personaje se refleja en las numerosas alusiones que en ambas obras aparecen en torno a la reclusión física y moral. En *Luces de bohemia*, la puerta que madame Collet cree que se le abrirá a Max *(o. c.*, p. 494) fatalmente se le cierra al poeta, según el responso de Don Latino: «Te habían cerrado todas las puertas, y te has vengado muriéndote de hambre» (escena XIII, página 1.608). En *Tiempo de silencio*, predominan igualmente los espacios interiores, círculos degradantes que van encerrando al personaje y que espacialmente aparecen localizados en Instituto, chabola, pensión, prostíbulo, casa de Matías, cárcel. La casa de huéspedes es un «antro oscuro» (p. 27) donde la familia ha abierto su seno acogedor a Pedro, y en el prostíbulo, «Doña Luisa parecía encontrar una demoníaca belleza en aquel nuevo habitante a provisoria perpetuidad de sus avernos entreabiertos» (p. 152). Martín Santos, a través del monólogo interior del policía Similiano, nos explica, mitad en broma mitad en serio, el complejo edípico de Pedro que en su retroceso intrafetal «Necesita protección. Retroceso al seno materno. Intento de reconquistar la matriz primigenia» (p. 61). En la cárcel con sus «guardias maternales», Pedro se encuentra amparado: «Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre» (p. 179). La cueva es el núcleo al que aspiran subconscientemente los dos descentrados personajes para encontrar su mismidad, mundo fenoménico de la cueva platónica de Zaratrusta en *Luces* y de las tenebrosas experiencias de Pedro al que se opone la realidad luminosa del mundo de las ideas.

El carácter matemático del círculo nos lleva a analizar la simetría que artísticamente presentan estas dos obras, pues la organización estética del material constituye tanto en *Luces de bohemia* como en *Tiempo de silencio* una forma de redención (14). Max nos confiesa que «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (*o. c.*, 1598), deformación que obedece a la incesante búsqueda que el artista (búsqueda tan desesperada como la del personaje por encontrar su mismidad) efectúa para salvar un orden (15). Los personajes esperpénticos se mueven de acuerdo a

(14) «Esa matemática se propone que el horror de deformar cause admiración, por el arte maravilloso con que se realiza», y el artista «será un desilusionado del mundo y de sus prójimos, pero nunca el desesperado total, porque le queda una fe, en las potencias del arte». Pedro Salinas: *Literatura Española Siglo XX*, México, 1949, p. 100.

(15) En entrevista a Rivas Cherif (*El Sol*, 3 de septiembre de 1920). Valle-Inclán define claramente su compromiso: «¿Qué es el Arte?». «El Arte es un juego —el supremo juego— y sus normas están dictadas por numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. El Arte es, pues, forma.» Alonso Zamora Vicente insiste en la genial creación armónica que

leyes y reglas matemáticas dictadas por su creador que, separado, distanciado de sus criaturas y obra, goza de una privilegiada perspectiva según la conocida fórmula valleinclanesca: «Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía.»

Pedro, el personaje de *Tiempo de silencio,* concluye su frustrada odisea madrileña, preguntándose a la vista de El Escorial por ese San Lorenzo que «fue puesto en la parrilla por unos paganos, y que lo quemaron, lo tostaron. Y que cuando ya estaba quemado de un lado dijo, "dame la vuelta que por éste lado ya estoy tostado"» y concluye el narrador, «... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría», frase con que termina la obra. El trauma o absurdo español del que Pedro ha participado, sufrido y testimoniado como víctima-verdugo (16) se resuelve catárticamente en la forma artística, en la literatura donde el escritor encuentra su liberación. El formalismo que da coherencia a lo absurdo se efectúa mediante un riguroso sistema óptico, *matemático (17) que irónicamente refleja un orden que en la sociedad* se logra por el caos o la represión sistematizada. El símbolo escurialense del sentimiento religioso y ascetismo del pueblo español aparece en *Luces de bohemia* y Max cree que la Sede Vaticana debe situarse en el berroqueño Escorial *(o. c.,* p. 1507), y Dorio de Gadex afirma categóricamente que «en España reina siempre Felipe II» *(o. c.,* p. 1550; en esta edición se lee Carlos II).

Dentro del plano temático hemos considerado la acción o acontecimiento y el medio ambiente o espacio, aludiendo tangencialmente al personaje, cuya función destacamos ahora.

Max Estrella, híbrido producto del poeta Sawa y el propio Valle-Inclán, y Pedro, el *frustrado investigador, son dos personajes alucinados* que devienen lúcidos en su quimérica búsqueda, asumiendo su alienación y la del mundo. La forma biográfica de ambos personajes articula la heterogeneidad del orbe en que éstos desean integrarse. La

---

Luces de bohemia representa: «Porque el gran riesgo del esperpento era el dejar fuera de sitio, sin someterlo a la idéntica visión que sufren los motivos esenciales, algunos de los componentes laterales de la obra. Y Valle-Inclán ha sabido ensamblar en una armonía insuperable —armonía hacia abajo, hacia el extremo inferior de lo humano— todo lo que en el libro entraba: gritería, resonancias, ecos, lenguaje, colores, ademán... Asombroso esfuerzo de *acomodación, de tenacidad, de la que sale, sin duda, la más alta calidad literaria de la* primera mitad de nuestro siglo». «Releyendo a "Luces de bohemia"», en *Insula* (176-177), julio-agosto 1971, p. 9.

(16) Mary L. Seale: «Hangman and victim: an analysis is of Martín Santos "Tiempo de silencio"», en *Hispanófila* (44), enero 1972, pp. 45-52.

(17) La formación científica de Martín Santos irónicamente la aplica el novelista a la descripción del absurdo mundo chabolero (p. 108); el siniestro ámbito de la cárcel (pp. 173-174); la filosófica demostración orteguiana (pp. 130-133), y la efectividad de los enterramientos en los cementerios del Este (pp. 142-147).

ceguera de Max y la apatía de Pedro necesitan de un guía y sus lazarillos —Don Latino y Amador, respectivamente— traen el plano de la inautenticidad opuesto a la búsqueda de valores que ambos personajes realizan.

Max es un tipo, es decir, un personaje construido en torno a una idea central (lo esperpéntico) y en él no interesa la individualidad o complejidad sicológicas y las notas comunes que lo definen se proyectan a muchas creaciones esperpénticas valleinclanescas (18), tipificación que es la base del realismo como lo entiende Lukacs. Pedro tipifica al profesional medio, encarnación de un problema ético, mediante el mecanismo interno de la acción, con su medio, conflicto que según Martín Santos caracteriza toda obra literaria.

CONTRASTE

La meditación que sobre el agónico vivir de los españoles llevan a cabo Valle-Inclán y Martín Santos traduce mediante una nueva sensibilidad artística la peculiar visión trágica de la realidad española por una peculiar estilización esperpéntica en la que el contraste juega un papel fundamental.

La realidad lleva en sí los elementos contradictorios que el artista recrea y concreta para mostrar la inadecuación de personajes y situaciones (19). La incoherencia esperpéntica valleinclanesca de la oposición va implicitada en el título *Luces de bohemia,* donde presenciamos la gran paradoja del poeta ciego que tiene que ser conducido por un lazarillo tan inepto y egoísta como Don Latino; antítesis que en *Tiempo de silencia* simboliza el ayudante de Pedro, Amador, el guía que lleva a su amo a trágicas situaciones. Escuderos nunca quijotizados para así reforzar y mantener el contraste con lo grotesco.

El rebajamiento, la degradación del hombre y la situación se expresan en la obra valleinclanesca contraponiendo la distancia entre la realidad evocada y lo paródico de su descripción (20). Se ejemplifica

---

(18) «Pero son siempre "tipos" los personajes que Valle-Inclán presenta. La propensión a la uniformidad en la descripción de los personajes se encuentra en sus obras desde sus primeras publicaciones», María Eugenia March, ob. cit., p. 113. «Pedro puede ser cualquier español, cualquier fracasado, cualquier vencido», S. Clotas en la Introducción a la obra de Martín Santos *Apólogos* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1970), p. 13.

(19) «Para que una obra llegue a la plenitud de su desarrollo, a mi modo de ver, es necesario que el personaje, a lo largo de su acción, evolucione. Es neecsario que el personaje se encuentre ante un problema moral (un conflicto ntre dos deberes, muy a menudo), y que lo resuelva y al resolverlo que él se modifique», Martín Santos: *Sobre la Generación del 98* (San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1963), p. 114.

(20) El esperpento es forma de expresionismo literario donde la vida interior de los personajes se traduce en la exteriorización, en el gran gesto que trasciende toda crítica social o histórica para adentrarse en la raíz metafísica de la condición humana. «El con-

esta oposición en la escena en que la Lunares quiere que Max le palpe el pecho (*o. c.*, p. 1585), y la Charo, la vieja puta que quiere masturbar a Matías (p. 85). El gesto y la frase se presentan por medio del contraste en patente desacuerdo con la realidad, como el saludo de Max al entrar en la librería del giboso Zaratrusta, «Mal Polonia recibe a un extranjero» (escena II), y en *Tiempo de silencio*, cuando Pedro, ante la vista de las chabolas, piensa: «¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo se había alzado —como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto— y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre las dos montañas altivas» (p. 42).

En *Luces de bohemia*, el contraste afecta a la descripción, la situación, la clase (21), o la secuencia de las escenas. De este último tipo de antítesis tenemos un ejemplo en la escena V, donde entra Max «dando voces, la cabeza desnuda, humorístico y lunático», y la siguiente, donde «Max Estrella tantea buscando la pared y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa de meditación asiática», o la antítesis entre la escena III (taberna de Pica Lagartos) y la IX (intelectualidad del Café).

El contraste en *Tiempo de silencio*, que afecta a la adjetivación, la imagen, el juego de palabras, sirve para evidenciar y descubrir lo grotesco y ridículo de la idea que encierran las expresiones contrastadas (22). El cambio de escenas también se realiza en virtud de este juego de oposición, y de la escena del cuadro de Goya, que descubre la degradación del pueblo ante el sexo (23) (pp. 127-128) se pasa al discurso de Ortega y Gasset (pp. 130-133), para confundirse ambas secuencias con la escena del aborto de Florita (p. 152).

---

flicto mental entre lo realmente evocado por la cita y la realidad de la situación que la provoca es la raíz de toda expresividad cómica, paradójica, que, al rellenarse de cierta amargura, ya tendremos que llamar esperpéntica», Alonso Zamora Vicente: «En torno a "Luces de bohemia"», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (199-200, número-homenaje a Valle-Inclán), julio-agosto 1966, p. 215.

(21) «El uno, viejo caballero con la barba toda de nieve y capa española sobre los hombros, es el céltico Marqués de Bradomín. El otro es el índico y profundo Rubén Darío» (escena XIV): «¡Esta tarde tuve que empeñar la capa y esta noche te convido a cenar! ¡A cenar con el rubio champaña, Rubén! En la escena VIII se confunden modernistas y proletarios.

(22) En su pensión, Pedro «cada día se sumergía con alegrías tumbales y matinalmente emergía con dolores lucinios» (p. 27); a las chabolas se les designa como «soberbios alcázares de la miseria», «oníricas construcciones» (p. 42). El contraste entre significante y significado se ejemplifica en la descripción de la chabola, donde el Muecas cría ratones que vende al ayudante de Pedro: «Gentleman-farmen-Muescasthone visitaba sus criaderos por la mañana donde sus yeguas de vientre de raza selecta, refinada por los sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto purasangre» (p. 56).

(23) El inmoral ambiente chabolero de *Tiempo de silencio* tiene su paralelo en el degradado ambiente de *Divinas palabras*. La escena de la parodia del «Cuadro del Buco», donde se tipifica la preponderancia de la vida instintiva a la que todos los españoles rinden misterioso culto, se relaciona con el sueño de Mari-Gala, en el que aparece el trasgo en forma de Cabrío. Igualmente, la nota incestuosa entre Simoñita y su padre corresponde a la tendencia incestuosa del padre de Florita, en *Tiempo de silencio*.

La oposición entre luz y sombra constituye uno de los recursos artísticos más característicos usados en *Luces de bohemia* (24), y afecta al título, personajes y desarrollo de la acción de este esperpento. Estrella, el lúcido personaje, eternamente ciego («¡Para mí siempre es de noche!», escena VIII) coteja con las luces del entendimiento la absurda realidad que le ha tocado vivir para concluir adquiriendo la redentora iluminación final («es incomprensible cómo veo», p. 1601), que paradójicamente se cierra con un simbólico «Buenas noches» (página 1603) de una madrugada que trae el despertar de su conciencia («Remotos albores de amanecida», «Max: ¿Debe estar amaneciendo?», página 1595). En la escena final, desarrollada en la taberna de Pica-Lagartos en otra amanecida, mientras «la vendedora de periódicos en la puerta mirando las estrellas vuelve a gritar el pregón», Don Latino, «en el círculo luminoso de la lámpara con el periódico abierto» (página 1633), recibe su postrer iluminación al comprobar en su lectura el absurdo suicidio de la esposa e hijo de Máximo.

Tiempo de silencio trata de la trágica odisea que durante una sabática noche vive un oscuro personaje, aventura que concluye en un amanecer con la iluminación de la conciencia de Pedro sobre la dificultad, imposibilidad para transformar su proyecto de vida y los obstáculos del medio español que le impiden realizarse: «Otra vez estoy pensando y gozo en pensar como si estuviera orgulloso de que lo que pienso son cosas brillantes... ajj. El sol sigue tranquilo entrando en el departamento y allí se dibuja el Monasterio« (p. 240).

Pedro concluye su «periplo nocturno» (p. 231), después de haber sido testigo de dos absurdas muertes —la de Florita y Dora (como Max lo fuera de las muertes del anarquista y del niño inocente)—, monologando a la luz del día («¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso!», página 234) sobre las motivaciones de su silencio, de su falta de desesperación, porque a Pedro, como a Max, no se le ha dejado ver, comprender.

En *Tiempo de silencio*, esta técnica del contraste de la luz y las sombras sirve para patentizar el aspecto sórdido de la realidad, descubriendo que el mundo de la claridad no es superior al de las sombras: «Era noche cerrada todavía, pero la madrugada rosácea se adivinaba en un pequeño claror que, hacia lo lejos por izquierdas, competía con

(24) «Sobre las campanas negras, la luna clara» (escena XII); «Sobre el muro de lápidas blancas, las dos figuras acentúan su contorno negro» (p. 1619); «Las sombras negras de los sepultureros —al hombro las azadas lucientes— se acercan por la calle de las tumbas» (p. 1620), etc.

el resplandor que, a derechas, vomitaba la ciudad como humo-de-alcohol-relente-borracho que fosforeciera para que mejor se descubrieran los pecados» (pp. 105-106). La luz trata inútilmente de ocultar las miserias de la tierra, «la mañana era hermosa, en todo idéntica a tantas mañanas madrileñas, en las que la cínica candidez del cielo pretende hacer ignorar las lacras estruendosas de la tierra» (p. 26). «En La Glorieta lucía el sol sobre el normal revoltijo de tranvías, dos o tres taxis y gentes mal vestidas» (p. 156).

El arte brota, pues, en *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* de la antítesis que resulta al enfrentar a sus iluminados personajes con el mundo de las sombras. El ciclo humano de la vigilia y el sueño corresponde al ciclo natural de la luz y la oscuridad, plano este último donde empieza la vida imaginativa. La correspondencia, según Northrop Frye (25), es, en gran parte, una antítesis y es a la luz del día cuando el hombre se encuentra realmente en poder de las sombras, presa de la frustración y en la oscuridad donde paradójicamente se forja la conciencia alumbradora.

El mundo del sueño permea ambas obras y así vemos cómo Max se autodefine como «dolor de un mal sueño» (p. 1544), cuando habla con el anarquista. De la irrealidad que la realidad le presenta Max huye refugiándose en el orbe onírico, plano que le posibilita una mejor aprehensión del mundo y de sí mismo («Tú, gusano burocrático, no sabes nada. Ni soñar eternamente», p. 1539).

Pedro, por su parte, cree, al ponerse en contacto con la realidad, que ésta es más absurda que los mismos sueños («Le parecía que quizá su vocación no hubiera sido clara, que quizá no sólo era el cáncer lo que podía hacer que los rostros se deformaran y llegaran a tomar el aspecto bestial e hinchado de los fantasmas que aparecen en nuestros sueños y de los que ingenuamente suponemos que no existen», p. 45), y todos los incidentes en que participa tienen el carácter de una inquietante pesadilla, especialmente al comprobar que la realidad que la provoca es más incoherente que el propio sueño. Pedro, refugiado en la casa de prostitutas (pp. 147-155), desea vehementemente que su sueño sea «una siesta profunda que imitara en todo lo posible al verdadero sueño que nace de la noche» (p. 155), e igualmente espera que el incidente del aborto sólo sea un sueño» (p. 114).

---

(25) «The Archetypes of Literature», en *Myth and Method*. Edición de James E. Möller, University of Nebraska Press, 1960, p. 159.

NIVEL TRAGICO

La tragedia moderna —a diferencia de la antigua, donde lo importante era la acción— necesita héroes, y la España de la década de los veinte que nos presenta Valle-Inclán o la de los cuarenta de Martín Santos son esencialmente antiheroicas. Tanto el carácter como el público español son poco receptivos a la emoción trágica, como lo prueba el hecho de que este tipo de obra haya sido poco cultivado en las letras españolas (26).

La percepción en Valle-Inclán y Martín Santos del dislocamiento moral del país se traduce artísticamente en la síntesis tragicómica que anteriormente vimos. La escena hamletiana de *Luces* se transforma en algo grotesco en el mezquino contexto español («Querido Rubén, Hamlet y Ofelia en nuestra dramática española serían dos tipos regocijados», pp. 1620-1621), porque «la miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y la muerte» (p. 1508). Las referencias trágicas en *Tiempo de silencio* adoptan un tono grotesco, especialmente en las escenas del prostíbulo, donde el mundo de las ninfas y las putas se confunden en lo esperpéntico (27). Este juego y yuxtaposición tragicómico o tensión trágica se alivia introduciendo el elemento grotesco, y lo esperpéntico resulta en un juego que ni eleva lo trágico ni rebaja lo degradante.

Max, en contacto con su envilecido mundo, llega a impregnarse de indignidad, especialmente cuando recibe el dinero destinado a pagar a los informantes («me dan dinero y lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna

(26) El público español se muestra insensible, como los que indiferentemente contemplan la actuación del poeta trágico, quizá por cierta incapacidad congénita para la emoción trágica. «El público español nunca mostró interés hacia la tragedia a la manera clásica... De ahí que Valle-Inclán, con su habitual mirada socarrona al mundo, pueda aludir con desdén a los héroes clásicos de la tragedia, incluyéndolos dentro de un marco inadecuado y hostil, al decir "héroes clásicos han ido a pasearse por el Callejón del Gato"». Luis Cernuda: *Poesía y Literatura*, II (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1961), p. 245.

Ramón Sender afirma sobre este punto: «Valle-Inclán pudo haber sido un gran poeta trágico como no le hemos tenido nunca en España, con una actitud excepcional para desenvolver y mostrar el mal que existe en las cosas por sí y la justificación fatal del sufrimiento y todavía, por encima de todo eso, la posibilidad de decorar ese sufrimiento con la misma grandeza de la protesta. Lo que le sobraba a Valle-Inclán para una empresa de esa naturaleza era su dandismo bradominesco»; «La tragedia no tolera el humor ni la ironía ni los efectos líricos por acumulación de lo grotesco ni otra actitud más que la elemental del hombre en la lucha épica con su destino», en *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia* (Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1967), pp. 38-39.

(27) Cuando la vieja puta Charo se aleja Matías comenta: «—¿Marchó el consuelo de mi vejez? ¿Se alejó el báculo de mis pasos vacilantes? ¿Podré ver la luz del Sol ya nunca, ay de mí, triste Edipo? Electra, hija mía, no abandones a tu anciano padre» (pp. 89-90). A la cárcel la considera Pedro «enrevesado vericueto cretense» (p. 184); al policía de turno, «mágico de las catacumbas, duchero divino», y a su recorrido, «periplo nocturno hacia la aún no explorada Nausicaá» (p. 102), etc.

vez el fondo de los reptiles», p. 1569). En Pedro, aparece igualmente esta cobarde actitud al no llevar nunca sus acciones a las últimas consecuencias, y así vemos cómo después del incidente del aborto reniega de su responsabilidad, escondiéndose en casa de Matías para caer al fin, moralmente anestesiado, en el vil mundo de los habitantes de la pensión. Pedro, en su lucha contra el ambiente hostil, se queda siempre al límite de la decisión y nunca llega a realizar sus aspiraciones por pusilanimidad y apatía que terminan en lucubraciones y buenos propósitos.

Max llora «de impotencia y de rabia» ante la condena de su compañero de cárcel (p. 1549) y cuando se lo llevan «se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego» (p. 1549), actitud patética que provoca la compasión del lector-espectador ante el débil Max. Pedro, ante su derrota final, se desespera de no estar desesperado, y, al alejarse de Madrid, racionaliza el éxtasis a que ha sido condenado: «Somos mojamas tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso» (p. 238). La emoción o compasión que sentimos por Pedro es trágica, aunque toda tragedia implica también un elemento de desesperación, ausente en este personaje (la conciencia de no estar desesperado representa igualmente un grado de desesperación).

El sentido trágico puede aplicarse a estas dos obras, donde se presentan situaciones conflictivas en que los personajes con el lector testimonian la absurda muerte de unos seres inocentes (el niño asesinado por las balas y el preso ejecutado por la ley de fugas en *Luces de bohemia, y* las muertes de Florita y Dorita en *Tiempo de silencio).* Max y Pedro han sido destruidos por fuerzas incontrolables, ciegas, para quedar finalmente ennoblecidos por el sufrimiento que supone la lúcida aceptación de su destino. Max muere después de haber agotado todas las posibilidades de enfrentamiento con el absurdo, y Pedro seguirá viviendo con la esperanza de realizarse en un problemático futuro. Pedro ha sido desposeído de su cotidianeidad, de su capacidad de protesta, pero no de su aptitud para pensar y proyectar.

EXISTENCIALISMO

La absurda experiencia de la condición humana del esperpéntico personaje valleinclanesco —héroe con «luces que no todos tienen» (página 1544— concluye con la visión alienante de Max, que unas veces

desemboca en el humor y otras en la compasión. Las soluciones que la existencia humana plantea a Max se le aparecen como absurdas, y aunque el distanciamiento del creador, canalizado por la vertiente grotesca, parece anular el compromiso, éste se salva por la compasión del escritor —de la que naturalmente participa el lector-espectador— ante la incongruente lucha que el personaje lleva a cabo para justificar su existencia y la del mundo. Max, en su odisea, experimenta la náusea al no encontrar una explicación humanística a su problema y sólo a través del arte y la risa, su voluntad (28) queda patentizada al no querer proseguir su papel trágico. La diferencia de Max con el personaje existencialista sartriano es que la nota filosófica, abstracta, que el autor francés otorga al personaje, se resuelve en el español en la nota esperpéntica cuando Max llega a darse cuenta de que su tragedia no es ni siquiera absurda. La realidad española y la condición humana no le han permitido ser trágico, y lo grotesco, artísticamente tratado, se convierte en su única salvación. La dialecticidad de lo absurdo presupone un plano idealista, dimensión romántica de escepticismo crítico que caracteriza la actitud de estos dos escritores ante la degradante realidad.

Pedro, en *Tiempo de silencio*, al experimentar la imposibilidad de una modificación de su ser y medio que él creía transformables, opta por la risa como forma de liberación, y en su mórbido racionalismo se equipara a Cervantes: «Su locura —la de Don Quijote— (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo. Al llegar a este punto es preciso reír, puesto que es tan evidente —aun para el más tonto— que el mundo no sólo es malo, sino que no puede ser mejorado en un ardite. Riamos, pues» (p. 63).

El absurdo español aparece superado en ambos autores mediante la ironía que demiúrgicamente los aleja de la realidad para expresar el desacuerdo entre lo que las cosas son y lo que deberían ser, condenando a la vez el contexto histórico o humano que impide la existencia de un mundo más cuerdo, más justo. Aunque esta actitud de Valle-Inclán y Martín Santos ocasionalmente se resuelve en burla hacia sus personajes, la compasión, condición necesaria para el humor (29), siempre queda salvada.

---

(28) Falta de voluntad que el ministro identifica con el inconformismo de Max, «ahí tiene usted un hombre a quien le ha faltado el resorte de la voluntad» (p. 1570).

(29) «Sourire en dehors, pleurer en dedans, créer un personage comique, mais pas assez pour étouffer toute compassion, c'est là, à mon avis, la perfection humoristique». Roméu R.: «Les divers aspects de l'humour dans le roman espagnol moderne», en *Bulletin Hispanique*, t. XLIX, 1947, p. 71. «Luis Martín Santos, como antes Cervantes, narra la derrota de sus personajes, el naufragio de una ilusoria libertad frente a la compulsividad de un medio hostil a todo género de empresas ingenuamente reformadoras, y hoy como ayer la amargura del narrador se carga de feroz ironía para impedir que la lucidez del lector naufrague en un

La libertad condiciona el problema de la nada, porque la libertad precede a la esencia del hombre, la hace posible. La pregunta no es si Max y Pedro son libres, sino si hay libertad. La libertad existencial —el que uno elija— es parte constitutiva, integral del hombre, y al elegir se asume la realidad haciéndose cargo del ser «para sí». Esta libertad que el hombre tiene para elegir no afecta —según se deduce de *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio*— a nada y el juego mecánico a que se ven sometidos los personajes refleja el grado de alienación en una sociedad que ni elegir les deja, porque todo acto libre exige una alternativa, ya que la libertad es acción que sólo se ejecuta sin represión física o sicológica. El títere en que se ha convertido al hombre, a quien se le ha impedido toda elección auténtica, es una forma de acusación contra la irracionalidad en que el ser humano vive atrapado, como parte de un mundo donde la locura, lo absurdo se trata de reglamentar y presentar como algo orgánico, armónico. La libertad de Pedro, al fracasar en el alienado medio español, provoca en el lector el sentimiento de la náusea (30).

El hombre no puede escapar de su naturaleza humana y tanto Max como Pedro se nos presentan definidos por una mezcla de lucidez y debilidad. A Max lo hemos visto aceptando un sueldo que le lleva al autodesprecio y somos testigos de cómo Pedro sucumbe a las tentaciones de Dorita, sintiéndose como un gallo (p. 98), o envidiando la burguesa vida de su amigo Matías (p. 139). El comportamiento empírico de los dos personajes nos va descubriendo a través de todos sus actos el grado de responsabilidad y culpa que ambos asumen.

En Pedro, la ruptura contra lo absurdo no se traduce en protesta ante la irracionalidad (31), y la apatía, la certeza de lo estéril de su

estéril sentimiento de piedad. Alienado en un destino que creía obra suya y que no era, sin embargo, más que una imposición de su medio, Pedro, como antes Don Quijote, ha fracasado. La razón de su fracaso, en consecuencia, radica en lo ilusorio de su elección». Juan Carlos Curuchet, «Luis Martín Santos, el fundador», en *Cuadernos Ruedo Ibérico* (18), abril-mayo 1968, p. 7.

(30) En Pedro, el rompimiento con lo irracional no se traduce, como señala José Schraibman, al comparar Mersault de *L'Etranger*, con Pedro, en protesta. Mersault simbólicamente ejecuta, como dice Schraibman, una explosiva protesta al disparar contra el árabe, mientras que en Pedro sólo observamos evasivas en relación al enfrentamiento con el absurdo («Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida», p. 92; «El tiempo pasa, me lleva, voy en el tiempo, nunca he vivido el tiempo de mi vida», p. 179; «Se volvió airado al Muecas para decirle: "Canalla", o para gritar: "Trae una ambulancia, pero ya entraba..."»), página 141, etc. Coinciden Mersault y Pedro en la rebelión humana que concluye con el sacrificio del primero en su visita al cura y en el autosacrificio de Pedro en sus últimos pensamientos sobre el ascetismo católico. El artículo de Schraibman en colaboración con Sherman H. Eoff se titula «Dos novelas del absurdo: "L'Etranger" y "Tiempo de silencio"», en *Papeles de Son Armadans*, CLXVIII, marzo 1970, pp. 213-239.

(31) «Son esprit déductif trouve un remède à ses maux: il s'annihile complètement, faisant taire sa conscience, source de scrupules moraux et de remords, pour goûter une tranquillité dérisoire. Il tue en lui la grandeur de l'homme en assujettisant intelligence et pensée à la "bête" qui por sa l'âcheté triomphe». Françoise Péne: *Trois romans sur le Madrid des annés 50*, Diplome d'Etudes Supérieures, Toulouse, Faculté des Lettres, June 1971, p. 206.

intento o imposibilidad de rebelión por no existir la libertad, le conducen al silencio. El encarcelamiento de Pedro dota a éste de una «seguridad» perfecta, idónea situación en la que no ha de tomar ninguna resolución («No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo tomar ninguna solución errónea», p. 176), ya que el presupuesto fundamental de la libertad —que Pedro trata de evitar— es la aceptación de las condiciones que ésta trae aparejada. Pedro intenta convencerse de que la cárcel va a enriquecer su experiencia y que su encierro es producto de un acto voluntario, aunque, por otro lado, sus disquisiciones nos descubren que la libertad sin alternativas constituye un acto de futilidad: «Eres un ser libre para dibujar o bien hacer una raya caída y nadie te lo puede impedir» (p. 180), o «Si guarda su fondo de libertad que le permite elegir lo que le pasa, elegir lo que le está aplastando» (p. 177). Apacigua Pedro su angustia autojustificándose en sus planes para un hipotético futuro, creyendo (o haciéndose creer) que la libertad puede realizarse en la trascendencia, pero consciente igualmente de que la trascendencia no se realiza en lo no humano.

Luces de bohemia y *Tiempo de silencio* traducen la falta de sentido, la inanidad del vivir español. Max y Pedro son dos víctimas inocentes que se creen culpables y con rabia declaran su impotencia, frenéticamente en Max y silenciosamente en Pedro. El caótico mundo en que se mueven autores y personajes queda salvado en la creación artística de dos obras que marcan sendos hitos en el campo literario español.

JOSE ORTEGA

Humanistic Studies Division.
The University of Wisconsin-Parkside
KENOSHA, Wisconsin 53140 (USA)

APENDICE BIBLIOGRAFICO SOBRE LA OBRA DE LUIS MARTIN SANTOS

AUMENTE, J.: «Un libro póstumo de Luis Martín Santos», *Insula* (220), marzo 1965, p. 12.

BOSCH, R.: *La novela española del siglo XX*, II (Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1970), pp. 159-160.

BUCKLEY, R.: *Problemas formales en la novela contemporánea* (Barcelona: Ediciones Península, 1968), pp. 195-206.

CABRERA, Vicente: *«Tiempo de silencio», Duquesne Hispanic Review*, año 4, núm. 1, 1972, pp. 31-38. «Elaboración temática y técnica de *Tiempo de*

silencio de Luis Martín Santos», *Sin Nombre*, vol. III, núm. 3, enero-marzo 1973, pp. 64-70.
CARENAS, Francisco: «Psicología, lenguaje y existencia en *Tiempo de silencio*», pp. 117-145 del libro *La sociedad española en la novela de postguerra* (Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1971).
CARRASQUER, Francisco: «Por fin, un gran escritor: Luis Martín Santos», *Norte*, año V, núm. 1, enero-febrero 1964, pp. 13-15.
CASTELLET, J. M.: «Tiempo de destrucción para la literatura española», *Imagen*, 1, 15 julio 1968.
CASTILLA DEL PINO, C.: «Prólogo a la obra psiquiátrica de Luis Martín Santos», en *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1964), pp. III-XIV.
CLOTAS, Salvador: «Prólogo a los *Apólogos* de Martín Santos» (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1969), pp. 7-19.
CONTE, Rafael: «En el umbral del misterio: Luis Martín Santos y su *Tiempo de destrucción*». *Insula*, julio-agosto 1975, núms. 344-345, p. 25.
CORRALES EGEA, J.: *La novela española actual* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971), pp. 142-145.
CRISPIN, John: *«Apólogos»* (Reseña), *Books Abroad*, primavera 1971, p. 287.
CURLEY, Thomas: «Man Lost in Madrid» (Reseña), *The New York Times Book Review*, noviembre 29, 1964, p. 57.
CURUCHET, J. C.: «Luis Martín Santos, el fundador», *Cuadernos Ruedo Ibérico* (17), febrero-marzo 1968, pp. 3-18, y núm. 18, abril 1968, pp. 3-15.
CHANTRAINE DE VAN PRAAG, J.: «*Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Langues Néo-Latines* (175), diciembre 1965-enero 1966, pp. 39-45.
DPAZ, J. W.: «Luis Martín Santos and the contemporary Spanish novel», *Hispania*, mayo 1968, pp. 232-238. «Martín Santos, L.: *Apólogos*» (Reseña), *Hispania*, vol. 54, núm. 2, mayo 1971, p. 396.
DOMENECH, R.: «Ante una novela irrepetible», *Insula* (187), junio 1962, p. 4; «A la muerte de Luis Martín Santos», *Triunfo* (1), enero 1964; «Luis Martín Santos», *Insula* (208), marzo 1964, p. 4.
DUQUE, AQUILINO: «Un buen entendedor de la realidad (Luis Martín Santos)», *Indice* (185), mayo 1964, pp. 9-10.
FEAL DEIBE, Carlos: «Consideraciones sicoanalíticas sobre *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI (3), 1970-1971, pp. 117-124.
FERRERAS, J. I.: *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)* (París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970), pp. 187-189.
FIGUEROA, Fernández: «Notas acerca de la novela contemporánea española», *Indice* (de Artes y Letras), 173, mayo 1963.
GARCIA ATIENZA, Juan: «*Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos», *Cuadernos* (París), 63, agosto 1962, p. 88.
GARCIASOL, Ramón de: «Un español malogrado: Luis Martín Santos», *Cultura Universitaria* (Caracas), XCII, junio-septiembre 1966, pp. 71-76.
GEORGESCU, Paul Alexandru: «Lo real y lo actual en *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, 1971, pp. 114-120.
GIL CASADO, P.: *La novela social española* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1968), pp. 274-290.

GRANDE, Félix: «Luis Martín Santos: *Tiempo de silencio*», *Cuadernos Hispanoamericanos* (158), febrero 1963, pp. 337-342.

GUILLERMO, E., y HERNANDEZ, J. A.: *La novelística española de los 60* (Nueva York: Eliseo Torres Literary Studies, 1971), pp. 43-64.

GULLON, Ricardo: «Mitos órficos y cáncer social», *El Urogallo* (17), 1972, pp. 80-89.

HERNANDEZ, Tomás: «Anotaciones al vocabulario de *Tiempo de silencio*», *Cuadernos de Filología*, diciembre 1971, pp. 139-149.

HOLZINGER, Walter: «*Tiempo de silencio:* an analysis», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, núms. 1-2 (1972-1973), pp. 73-90.

MAINER, José-Carlos: «Prólogo a *Tiempo de destrucción*» (Barcelona: Editorial Seix-Barral, S. A., 1975), pp. 9-42.

MORAN, Fernando: *Novela y semidesarrollo* (Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1971), pp. 381-389.

ORTEGA, José: «Compromiso formal de Martín Santos en *Tiempo de silencio*», *Hispanófila* (37), 1969, pp. 23-30. «La sociedad española contemporánea en *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Symposium* (22), 1968, pp. 256-260. «Realismo dialéctico de Martín Santos en *Tiempo de silencio*», *Revista de Estudios Hispánicos*, abril 1969, pp. 33-43.

PENE, Françoise: *Trois romans sur le Madrid des annés 50 (Funcionario público,* de Dolores Medio; *Nuevas amistades,* de García Hortelano; *Tiempo de silencio,* de Martín Santos), Diplome d'Etudes Supérieures. Toulouse, 1967, pp. 168-252.

RENAUD, Tristán: *Lettres Françaises*, 19 al 25 de diciembre de 1963.

ROBERTS, Gemma: *Temas existencialistas en la novela española de postguerra* (Madrid: Gredos, 1973), pp. 129-204.

ROJAS, Carlos: «Problemas de la nueva novela española», pp. 126-235, en *La nueva novela europea* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968).

ROMERA CASTILLO, J.: «Luis Martín Santos: entre la auscultación de la realidad y el análisis dialéctico», *Insula* (358), 1976, p. 5.

ROMERA CASTILLO, J.: «Pluralismo crítico actual en el comentario de los textos literarios. Aproximación estructuralista, psicocrítica y sociológica a *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos». Tesis doctoral.

ROMERO, Público O.: «La estructura mitológica en *Tiempo de silencio*». Inédito.

ROUQUIE, Alain: «Situation de Luis Martín Santos», *Les Langues Modernes* (1.014), 30 de enero-5 de febrero 1965, pp. 97-100.

SANTOS AMESTOY, D.: «Luis Martín Santos: *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*», *Cuadernos Hispanoamericanos* (183), marzo 1965, pp. 657-663.

SCHRAIBMAN, J., y S. EOFF: «Dos novelas del absurdo: *L'Etranger* y *Tiempo de silencio*», *Papeles de Son Armadans*, CLXVIII, marzo 1969, pp. 213-239.

SEALE, Mary L.: «Hangman and victim: an analysis of Martín Santos *Tiempo de silencio*», *Hispanófila* (44), enero 1972, pp. 45-52.

SEGUELA, GILBERTE: «Luis Martín Santos. La temporalité et l'inconscient», en *Le temps et la mort dans la philosophie espagnole contemporaine*, Presses Universitaires de France. Privat, 1968, pp. 67-71.

SOBEJANO, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1970), pp. 352-365.

SUAREZ GRANDA, J. L.: *La obra literaria de Luis Martín Santos*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1966, 92 pp.

VILANOVA, Antonio: «*Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos», *Destino* (1.318), 10 de noviembre de 1962, p. 51.

VILLARINO, Alfonso: *Análisis e interpretación de «Tiempo de silencio»*. Tesis doctoral, Case Western Reserve University (USA), 1972.

VILLEGAS, Juan: «La aventura en un mundo mitificadamente desmitificado; *Tiempo de silencio* de Martín Santos», cap III de *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Editorial Planeta, 1973, 203-230).

UN CESTO DE FLORES AMARILLAS

EN LA CONVERSACION

Linda
y repentinamente
Claudia ha inclinado los ojos
durante un instante
—un gesto
como un grano de trigo—
y ha vuelto a mirarme
graciosamente.

Algo ha cambiado en mí
como, de súbito,
entre pinares
la dirección del viento.

VOSTÉ, JOAN, ÉS D'UNA ALTRA FUSTA

Eran su cabello y barba blancos y alegres

... como un mediodía estuoso
en que los vestidos livianos y blancos
se deslizan la piel
se ilumina el sol Claudia
nos aboca
y de un dulce canto moreno
se embriaga mi cuerpo...

Amor
este hombre escribe versos de madera
es sin duda un amigo es
como un viejo árbol cordial.

—Diez años hace
que cupo en mi deslumbrado corazón
de veintidós años—

... a nuestros pies la alba ropa permanece
como su pelo cano en mi memoria...

Su nombre es señor Pere Quart.
Amor, no olvides su nombre.

DICE MR. CUMMINGS

llega tu fiesta y digo

—cada día será más bello entre los bellos días
en que yo he amado, te amaré, te amo, ha sido

será y es fiesta mía.

Bien. Yo
no sabré decirlo tanto como

Mr. cummings.
Aterrado contemplo la imagen
del alambrista que ejecuta su número
con emoción y destreza.
Mas
no me azogaría así, sin duda,
como un desdoblado en mi silla de pista,
si yo fuera el funámbulo.

O la campana de cummings
—Ah
Mr. cummings—

O tu amante

ardiente y diestro
amor mío,
festividad del cuerpo,
humedal convulso, vega del
éxtasis

cada día más bello entre los bellos días

MORT DE GABRIEL, VIDA MEVA

Barca nova, tingues bon vent
me dije cuando el tren se llevó a Claudia
porque días antes la Magdalena Vadell
me recordó, con un regalo,
este hermoso deseo de Gabriel Ferrater
a quien lloré mucho y admiraba
tanto que no me atrevía a acercarme:
Un poeta tan cercano y sabio, vea usted.

A la noche, en mi casa,
también me dije: no es bueno
que desfallezcas, al fin y al cabo ella
se aleja enamorada:
La distancia te habrá de aconsejar
lo que has de hacer.
Así que bebí mis buenas cuatro copas
de ginebra para alegrar el cuerpo
y de madrugada, algo achispado,
le metí en la cama, preso
de un inexplicable desaliento.
Al hilo de los días
el cuarto donde amaba a Claudia
se estrechó, la luz de otoño
lo hizo encogerse aún más, y yo
lo descuidaba, como el rincón del jardín
donde finalmente se amontonan las hojas
hasta el sol de febrero y las primeras herramientas.
Así mi cuerpo insomne, en tal lugar,
me traía de cabeza, malcontento,
sin ocasión de sublimar mi adversidad,
como se recomienda hacer
en estos casos de ausencia prolongada.
Y, abatido, le trataba
como a un hermano menor: Uno, en verdad,
nunca debe ofender de esa manera.

Pero lo más cierto es
que eso ha venido sucediendo siempre
desde los años de mi crecimiento

—la edad de la razón sometida
al yugo de posguerra.
Nací el cuarenta y cuatro
con mente interrogante y cuerpo de vilano.
El temor a un mal soplo
en los patios del colegio me apartaba
del claro encanto de la primavera;
fui alumno modelo
y callado; asentí a la autoridad
y fui bueno por tímido; y por malo.
Posteriormente, los padres jesuitas
me abandonaron a mi suerte
y yo abandoné de paso, sin demora,
a la Santa Madre Iglesia
con placer.
Era el tiempo del saber furtivo,
el Imperio de la Santa Ignorancia
donde la vida aprendíamos, corteses,
y el amor con los dedos de la mano.
¿Cómo partir, a dónde, hacia qué mares?
Fatalmente probé a rehacer mi cuerpo
frecuentando el amor
de las mujeres:
Las sabias prédicas de mis educadores
acompañaron erectas mis amores
y seguí siendo el «novio
de la muerte».
També hi ha motíus actuals
pels que no som massa perversos
i vivim al dia. *Y supongo que es*
graciosamente infame, ahora, en tal
presencia de la soledad, en tan
española manera de ser un hombre
maltratado, pero lúgubre y sentido,
venir a recordar, amigos míos,
esos tristes pecados que hoy nos hacen reír
sin juventud, estoicos, sentenciosos.
Pero ja torno a mentir, per peresa
mental. *Producto del país, lejos de Claudia,*
huero de afectos tiernamente afectos,
mi cuerpo nuevamente se hace huraño,

desconfiado yo. ¡Hasta cuándo
resonará este tambor de una vida
a la sombra de las banderas oscuras!

Tú, Claudia, ausencia nueva, barca
nova, tingues bon vent. *Mi corazón*
te acompañe a donde vayas,
dondequiera que el sol ilumine tu cuerpo
lleva contigo la imagen del pájaro
que al viento se entregó desde tus brazos.
Selle el gozo el deseo
de volver a gozar, de volar
libres, como nuestras horas del placer.
Un dia de mayo, quizá, haga mi maleta,
igual com quan *quise* arribar
deixaré el poble amb vent de mar.
Sea este deseo
como la luz, la brisa, el vuelo
que impulsó una vez el verso
del bardo Gabriel. Yo
dejaré mi casa para volverte a ver.

También un día de mayo, en San Cugat,
murió Gabriel Ferrater. Ni una sola
de mis lágrimas lastimó su muerte
sino mi idea del mundo.
—Cruce su obra un viento favorable
para el poeta de altura.
Yo sufrí silenciosamente aquella tarde
el calor de Madrid: ciudad oculta
bajo el sol de una victoria calcinante
que ya no olvidaré.
De un extremo al otro de mi cuerpo
ladró mi perro, y yo con él.
Pero les dones i els dies
tornaron a pasar en compañía.

JOSE MARIA GUELBENZU

Ana Teresa, 40
MADRID-23

LOS VASOS COMUNICANTES: REALIDAD E IRREALIDAD

Como suele ocurrir con la valoración de toda actividad humana, nunca se puede establecer un juicio unánime respecto a la creación de un artista. En el caso de Jaime Torres Bodet, se estrellan la diversidad de opiniones respecto a su obra y ceden los intentos por hacerle miembro exclusivo del campo de los novelistas, de los poetas, de los ensayistas o de los diplomáticos, porque lo multifacético de su personalidad ha confundido a los amantes de las casillas. Es difícil encasillarle porque su entrega a la vida sin reticencias se resiste a cualquier clase de definición, y porque, para él, «una vida es un todo, del que no podemos desarticular una sola pieza sin destruir la significación de la suma humana que representa, en conjunto, para nosotros» (1). Es más, sería sumamente difícil tratar de establecer una tajante línea divisoria entre la realidad y la irrealidad en las que se mueve el escritor, porque en México, como en muchos otros países hispanoamericanos, los literatos han sido «a la vez profesionales o funcionarios, políticos o cronistas, diplomáticos o maestros». Detrás de tantas máscaras, pues, Torres Bodet ha sabido defender su libertad, atreviéndose incluso a defender el «segundo» oficio, es decir, el ejercicio de oficios que no tienen nada que ver con la literatura.

Algunos, como Rafael Solana, prefieren su poesía, la misma poesía que otros, como Octavio Paz, subestiman. Otros, como Octavio G. Barreda, opinan que su prosa es casi perfecta, aunque estiman que ha perdido la vena poética, escribiendo ahora «poemas muy trabajados, muy perfectos, pero carentes de emoción» (2). Salvador Novo, también, prefiere su prosa, la cual considera muy analítica, aunque ve en ella el riesgo de caer en una erudición seca y artificial. Han llegado a expresar la opinión Octavio G. Barreda y Emmanuel Carballo de que si no

---

(1) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad* (Madrid, Revista de Occidente, 1969), p. 116.

(2) Emmanuel Carballo: *19 Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México: Empresas Editoriales, 1965), p. 186.

hubiera sido por su dedicación a la burocracia, Torres Bodet habría llegado a ser un excelente crítico y más importante, en prosa, que Alfonso Reyes.

Recordemos que Anderson Imbert, en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* opinaba que Reyes no había llegado a crear su gran obra maestra en ninguno de los géneros, precisamente porque se dispersó por tantos campos. En la variedad de su producción literaria sí se parecen Torres Bodet y Alfonso Reyes, pero sería demasiado atrevido tratar de determinar quién es mejor prosista, ya que ambos, de acuerdo con su temperamento y su sensibilidad, nos han dado una lección de probidad intelectual y de responsabilidad social con su creación artística y con su visión del mundo. Al tratarse de grandes escritores, es estéril la elección y la preferencia. Torres Bodet se dio cuenta de ello al intentar elegir su generación entre Tolstoi y Dostoievski. El elegir implica una ganancia, pero también una pérdida. No elijamos, pues, sino limitémonos a apreciar y comprender la obra de ambos, las cuales nos dan dos perspectivas complementarias de México, del mundo y de la vida.

En nuestro asedio a la obra de Jaime Torres Bodet, en otra ocasión hemos intentado seguir el ritmo cronológico de su producción, delimitando sus temas recurrentes, desde su despertar a la literatura con su primer libro de poemas, *Fervor,* pasando por sus novelas, las cuales nos llevan al panorama lírico de su poesía de madurez. Nos urge ahora asomarnos a la labor crítica de Torres Bodet, sobre todo a los ensayos críticos que fue elaborando paralelamente a sus poemas últimos que se caracterizan por un intenso valor moral. Esto no quiere decir que consideremos sus ensayos como la postrer manifestación de su producción artística. Debemos tener presente que su labor como crítico no data de los estudios que hizo sobre Stendhal, Dostoievski y Pérez Galdós, sino que él y Xavier Villaurrutia eran ya, en los años veinte, los críticos de su generación. En lo que sí queremos insistir es en el fuerte matiz moral que impregna todos sus ensayos críticos, así como su poesía, a partir de 1954, año en que pronuncia su curso sobre Stendhal, Dostoievski y Pérez Galdós en el Colegio Nacional, y que ve la publicación de *Fronteras*.

Hemos querido descubrir las huellas de su presencia en este recorrido a través de su obra, porque hemos creído ver en su vida y obra los dos polos entre los cuales ha oscilado su vida: la lucha entre el ser interior y el ser exterior. Es una lucha de la cual él mismo ha estado demasiado consciente, como lo confiesa a Emmanuel Carballo al recordar su agitada participación pública en los años cuarenta, años en que «la poesía cobró, en mi existencia, un significado sumamente

distinto: se volvió acción» (3). Esta exteriorización, sin embargo, le hará sentir la necesidad de perfilar esta poesía de la acción en versos que formarán, en 1948, el que para muchos es su mejor libro: *Sonetos*.

> ... Pero, a la poesía de la acción, se mezcló, por momentos, un urgente requerimiento: la necesidad de corresponder a la acción de la poesía; el anhelo de precisar, por escrito, ciertas situaciones que no cabían siempre en los límites de los hechos, y el esfuerzo de fijar esas situaciones —hasta donde resultara posible— con exactitud y con brevedad (4).

En esta lucha, aunque de forma más mesurada, se asemeja a Tolstoi, quien luchó tan denodadamente contra el artista que iba en él. Torres Bodet viene a confirmar nuestra observación al contestar a otra pregunta que le hizo Carballo sobre *la significación de su obra*, diciendo que «ha sido a la vez un aliento y una compensación. Aliento, porque me ha ayudado a vivir en profundidad; a no sentirme nunca apoyado exclusivamente en el mundo exterior; a tratar de entenderme, un poco más cada día, no en la realidad transitoria de lo que el hombre posee, o cree poseer; de lo que representa, o cree representar; sino en la realidad —acaso modesta, pero absoluta— de lo que es. Compensación, porque, al releer cuanto he escrito, veo que el destino me ha permitido mantenerme fiel a mi vocación de joven» (5).

A lo largo de nuestro cabotaje por sus obras, hemos creído descifrar, adivinando a veces, la transformación que el cincel del tiempo ha ido elaborando en él a través de su vida, rica en experiencias y amenazada por temores, fracasos y desencantos, cuya sombra no apaga del todo las ilusiones y la esperanza. Lo hemos visto sumergirse en lo más íntimo de su ser en busca de sí mismo y salir al mundo, sobre todo en su madurez, para denunciar la injusticia y la hipocresía, aspirando siempre a comprender y a amar al prójimo. Esto no significa que niegue su obra literaria, lo cual sería absurdo, ya que su obra es un reflejo de su vida íntima y es inseparable del hombre. Significa simplemente que afirma, sobre todo y ante todo, su solidaridad humana.

Si, como dice Ezra Pound, «the artist must have discovered something-either of life itself or the means of expression» (6), y Torres Bodet nos dice en «Nunca», de *Sin tregua*, que «la sola herencia digna

---

(3) *Ibid.*, p. 219.
(4) *Ibid.*, pp. 219-220.
(5) *Ibid.*, p. 226.
(6) David Wright: *The Mid-Century English Poetry: 1940-60* (Great Britain: Penguin, 1968), p. 17.

de los hombres / es el derecho de inventar su vida» (7), entonces podremos afirmar que lo que ha ido inventando y descubriendo Torres Bodet es esa solidaridad humana. De ahí que pueda referirse a sí mismo, en *Fronteras*, en estos términos:

> *Un hombre que anheló ser más que un hombre*
> *y que, de pronto, un día comprendió*
> *el valor que tendría la existencia*
> *si todos cuantos viven*
> *fuesen, en realidad, hombres enhiestos* (8).

La serenidad de la que nacen estas palabras sólo podría haberse ganado gracias a «una inmersión decisiva y fertilizante en la vulgar efusión humana» (9). Tal inmersión tiene por fuerza que despertar al pensador. A esta serenidad del pensador aludía Rubén Darío en un ensayo titulado «José Enrique Rodó» que fue compilado por Jaime Torres Bodet en *Antología de Rubén Darío:*

> El oficio de pensar es de los más graves y peligrosos sobre la faz de la tierra, bajo la bóveda del cielo. Es como el del aeronauta, el del marino o el del minero. Ir muy lejos explorando, muy arriba o muy abajo, mantiene alrededor la continua amenaza del vértigo, del naufragio o del aplastamiento. Así, la principal condición del pensador es la serenidad (10).

Creemos que como pensador, como humanista, es como se acerca a los novelistas del siglo XIX, aunque para guiarnos a través de las más nobles manifestaciones del espíritu, por los misterios de un paisaje poético, no hay nadie mejor que un poeta. Así lo ha afirmado Archibald Mac Leish y así lo creemos nosotros. En Torres Bodet, el poeta es a la vez un gran humanista cuyo humanismo ha ido descubriéndose a sí mismo al contacto del mundo.

Se podría decir que su obra entera ha sido una victoria estética sobre sí mismo antes que «una victoria estética sobre el mal», como ha dicho él de Dostoievski. Es decir, que su obra literaria ha sido una forma de luchar contra sus fantasmas: su preocupación por el tiempo y la muerte, su presbicia que lo encarcela, o lo libera, en la soledad de la memoria, el tedio y la prisa de la burocracia.

---

(7) Jaime Torres Bodet: «Nunca», *Sin tregua*, en *Obras Escogidas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1961), p. 127.

(8) *Ibid.*, «Civilización», en *Fronteras*, p. 102.

(9) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 46.

(10) Rubén Darío: *Antología*. Selección de Jaime Torres Bodet (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 351.

Ya dijo él en una ocasión que todos sus poemas tuvieron «un valor de transición técnica hacia otras formas expresivas: las que habrían de conducirme a mi propio descubrimiento, a la verdad y razón de mi circunstancia» (11). Y esta palabra —la circunstancia— no la escoge caprichosamente, sino que le atribuye un valor muy preciso para él: «... Pienso en el sentido, mucho más hondo, de quienes procuran manifestar lo esencial de sí mismos, ante una emoción precisa, o tal vez imprecisa, pero sincera» (12). Nos preguntamos si toda su obra no será una expresión de esa emoción sincera ante la realidad. Incluso en sus Memorias, aunque se limita a relatarnos, objetivamente, sus esperanzas y desilusiones en su labor pública al servicio de México, están presentes los temas que ha tratado en sus obras propiamente creativas: el tiempo que lo acosa en sus deberes, la soledad que lo rodea como resultado de la responsabilidad que asume, la muerte que va con él y en él y a la cual ve hacer estragos en todas partes, por culpa del egoísmo de los hombres y por su indiferencia hacia el sufrimiento de los demás... Se diría que el hombre está anestesiado contra los horrores de los que es testigo por medio de la televisión o por su lectura ociosa del diario y que sólo puede sentir la angustia de ser hombre cuando se planta delante de un cuadro como el de «El triunfo de la muerte», de Peeter Brueghel el Viejo. Pero los temás están presentes como vividos y no sólo imaginados o recreados, aunque, como hemos dicho, hasta el poema más subjetivo de Torres Bodet lleva su carga de biografía.

A partir de 1954, este esfuerzo por precisar sus emociones y fijarlas con exactitud se dirigirá a la comprobación de sus propios descubrimientos en la obra de los grandes novelistas del siglo XIX. Emprenderá con más ahínco su vertiente de crítico y de humanista en su afán por confirmar la lección de las grandes novelas, pero sus estudios no serán asedios teorizantes o lingüísticos tanto como intentos por descifrar los mecanismos secretos de la creación literaria. El poeta no se dedicará a verse en su propia obra, sino a buscarse en los espejos de la obra ajena, ya que «quien logra aciertos personales como censor de sí mismo, es quien tiene mayor derecho a juzgar las obras de los demás» (13). Así como pone en perspectiva, en sus Memorias, los hechos históricos que han dado su semblanza a México durante su participación en casi medio siglo de vida pública, tratará de darnos una interpretación personal

---

(11) Emmanuel Carballo: *19 Protagonistas*, op. cit., p. 217.

(12) *Ibid.*, p. 218.

(13) Jaime Torres Bodet: *Rubén Darío, abismo y cima* (México: Letras Mexicanas, 1966), página 151.

de la vida y obra de Stendhal, Dostoievski, Pérez Galdós, Balzac, Tolstoi, Proust y Rubén Darío.

Si consideramos que Torres Bodet no opina muy favorablemente de su obra narrativa, como lo atestigua el hecho de que no aparece ninguna muestra de ella en sus *Obras escogidas*, resultará curioso notar que todos los escritores sobre los cuales ha escrito son novelistas, con excepción del gran poeta nicaragüense Rubén Darío, quien escribió maravillosas páginas de prosa poética.

Las razones que aduce por no haber publicado, después de 1941, cuentos, relatos y novelas son las siguientes: que no era el medio adecuado a sus aptitudes y que le parecieron caminos más abiertos a ellas la poesía, el ensayo crítico y las Memorias. Añade, además, que su gran admiración por los grandes maestros de la novela le obligó a sentir sus propias limitaciones para afrontar el género. Ya hemos señalado que la novela en Torres Bodet era un ejercicio para encontrar su propio estilo poético, y no sólo en él, sino en los demás miembros de su generación que intentaron escribir novelas. Así lo afirma Juan García Ponce en un ensayo sobre Villaurrutia titulado *La noche y la llama*. En él hace la observación de que en *La dama de corazones* «encontramos ya una gran parte de la imaginería con que el escritor daría vida a sus poemas...» (14).

Si su propia creación en el campo de la narrativa no era más que un ejercicio poético, ¿a qué debemos atribuir su interés tan grande en la novela del siglo XIX, el interés de un poeta que escribió novelas en que la trama y la delineación de los personajes eran de segunda importancia a la creación del ambiente enrarecido en que se movían? ¿No será que el humanista en Torres Bodet ansía ver su visión ética y moral reflejada, no en la novela contemporánea, tan compleja en sus logros y fracasos, sino en la consagrada novelística del siglo XIX? Es la suya una visión que se mantiene fiel al espíritu de los grandes humanistas del Ateneo de México: Caso, Vasconcelos y Reyes. Es una visión en la que muchos han querido ver la consecuencia, y no la causa, de su vocación burocrática. Y no satisfechos con censurar esta difícil vocación, han creído necesario declararla obstáculo perjudicial para su obra literaria. No se han parado a pensar que Torres Bodet no ha podido vivir su vida ni repartir su tiempo de otra manera que como lo ha hecho, porque el artista en él no podría vivir sin lo que sus críticos consideran un obstáculo: la inmersión en la vida. Béguin, pensando quizá en las palabras de Henry Miller en las que acusaba a Balzac de haber traicionado su vocación superior, de filófoso y de poeta, al dedicarse

---

(14) Juan García Ponce: *Cinco ensayos* (México: Universidad de Guanajuato, 1969), p. 40.

a la novela, hace la siguiente afirmación, la cual podríamos aplicar en el caso de Torres Bodet: «Decir que Balzac hubiera debido dedicarse a otras tareas, es ignorar la particularidad de las vocaciones personales» (15).

Si en sus propias novelas no interesaba la delineación de los personajes ni el desarrollo de la trama, por ser una búsqueda de un lenguaje poético, su interés ahora al comentar las grandes novelas del siglo pasado estriba en la visión moral de los grandes protagonistas que encarnaron sus creadores con los nombres de Raskólnikov, Aliocha, Julián Sorel, la señora Rênal, Fortunata, Doña Perfecta, Olenin, Bezújov, Levin y Ana Karénina. Son personajes que, si bien son creaciones de la imaginación, viven en nosotros, en nuestro recuerdo, tan vivamente como las personas a quienes conocemos. Quizá más aún, porque al dárnoslos a conocer los autores nos revelaron algo de su profunda intimidad.

En este interés por el ensayo crítico, vuelven a surgir las afinidades entre Torres Bodet y Pedro Salinas, quien también buscó una comprobación viva en las obras de Rubén Darío y Jorge Manrique, así como en una bella colección de ensayos titulada *Reality and the Poet*. La realidad y el poeta, nos dice Salinas. Y Torres Bodet, vida y obra de los grandes novelistas. ¿No es aleccionador ver a dos poetas tan amantes de la ausencia en sus poemas cantar la realidad del mundo en sus ensayos?

Sin duda es una tarea ardua al tratar de hacer crítica de la crítica, o como dice Anderson Imbert, no sin cierto humorismo, el hacer «metacrítica» de la «crítica-objeto». En otra ocasión ya tocamos el tema de la problemática de la crítica literaria al traer a colación algunas opiniones de Pound y de Eliot sobre el tema, los cuales habían señalado que hay varias maneras de hacer crítica y que posiblemente sólo se podría afirmar que gusta o no gusta una obra.

Siendo como es el ejercicio de la literatura un ejercicio en el cual las palabras, con sus haces diversos de significados, son el instrumento y materia, es obvio que los problemas que plantea no son los mismos que confrontan al pintor o al escultor, cuya materia no es tan rebelde como la del escritor, aunque la interpretación de la obra acabada suscite, igual que la obra literaria, diversidad de opiniones.

Las manifestaciones artísticas del hombre se han ido viendo asediadas, desde hace siglos, por el afán del espectador, del lector y del oyente por explicarse la razón de ser de la obra. Este afán se ha

---

(15) Jaime Torres Bodet: *Balzac* (México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1959), p. 89.

agravado inmensamente en el siglo XX al querer acercarse el crítico a la obra de arte «científicamente» y aislar los secretos de la obra como se aíslan en física los átomos o en medicina los virus. Esto nos plantea el problema de la posibilidad de poder llegar objetivamente a gozar de la obra de arte, despojándonos de nuestros gustos, prejuicios, e incluso de nuestras experiencias. Si es verdad que la ciencia y el arte se acercan a la realidad por el camino de la admiración, la penetración de la obra artística se logra mediante la emoción, mientras que el análisis científico de un objeto o de un fenómeno se logra gracias a la comprobación objetiva que todos pueden ver. Por esto es que, como dice Torres Bodet en *Rubén Darío, abismo y cima,* la ciencia puede corregir incesantemente a la ciencia, «pero, en arte, la perfección es incorregible» (16). Y esta perfección la ve cada uno según su receptividad estética y, claro está, según su diligencia en el cultivo del jardín de las delicias que es el mundo del arte.

No obstante, como hay una verdad estética que impregna todas las grandes obras, a pesar de la diversidad de opiniones que podamos expresar respecto a cada una de ellas en un momento dado, algunos de los críticos más dogmáticos han dado la impresión de que una obra puede tener una interpretación válida para todos, agotando así lo que tiene de maravilloso la creación artística: sus posibilidades de interpretación. Afortunadamente, el obstáculo a esta pretendida uniformidad está, en literatura, en el lector. Porque si la literatura es una visión del mundo y no un rompecabezas que se ha escrito para complacer a los amantes de descifrarlo, el lector también es creador, como bien ha dicho Dámaso Alonso, y él también lleva a la obra un mundo de experiencias y de ignorancias que pueden encontrar reflejos y destellos en ella y revelarle algo de la vida o de sí mismo. Si todos somos observatorios únicos sobre este mundo, ¿cómo exigir una visión uniforme de lo que cada uno ve desde distintos ángulos? Cierto es que hay una verdad permanente que lo informa todo, pero exigir de los hombres que vean la realidad de una sola manera es ir precisamente contra ese impulso misterioso que dio lugar a la creatividad artística.

¿Es posible, entonces, hablar de una crítica sistemática? Para Anderson Imbert, la crítica sistemática no se refiere a la forma externa de que se reviste esa crítica, sino al rigor intelectual con que está razonada. Sin embargo, para él lo esencial en la obra literaria es su valor estético. Pero nos preguntamos quién y cómo se determinará el valor estético de una obra, puesto que el mismo

(16) Jaime Torres Bodet: *Rubén Darío, abismo y cisma,* op. cit., p 166.

Anderson Imbert no nos indica, en su *Métodos de crítica literaria,* cómo llegar a esta valoración y simplemente nos sugiere una crítica ecléctica, es decir, una crítica no exclusivista que dé cabida a todos los enfoques posibles, ya sea el sociológico, el histórico, el formalista o el estilístico, y acaba diciendo que «la crítica no existe; quienes existen son los críticos» (17). En esto último estamos totalmente de acuerdo.

Creemos que no es posible deslindar y mantener separados lo que se llama literatura y los cotos de la historia, la sociología, la psicología, la lingüística y la filosofía, porque la literatura está hecha de todos estos elementos. Además, las funciones del crítico son múltiples y van desde la explicación didáctica de un texto hasta la ponencia para especialistas sobre el valor estético de una obra. Pero sea cual fuere el propósito del crítico, los valores que se descubran en una obra siempre tendrán que ver con el hombre y la realidad que lo circunda. A fin de cuentas, el tiempo es el que nos da la clave de la universalidad de una obra, y esa universalidad se afirma a través del tiempo gracias a los hombres que se han sentido conmovidos por las palabras del autor y han sabido comentarlas con humildad y con admiración. De ahí que T. S. Eliot sugiriera que cada cien años se hiciera una revisión del valor de las grandes obras.

¿En qué consiste, pues, el método que emplea Torres Bodet en sus ensayos críticos? Podríamos decir que toda su obra está motivada por una perspectiva humanista que encontramos sintetizada en «Deber y honra del escritor»: transformar, mediante la poesía, el laurel en Dafne y la estatua de sal en la mujer de Lot. En otras palabras, descubrir «bajo los símbolos opresores, la carne trémula y vulnerable» (18), es decir, vivificar la cultura, humanizándola.

Recorre el camino de las obras que se propone estudiar desde su génesis, tomando en cuenta el factor histórico, psicológico y sociológico para luego darnos un análisis no tanto estilístico o formalista como temático, indagando el porqué escribió el autor tal o cual obra sobre determinado tema. Para él el juicio valorativo está íntimamente ligado a las resonancias que encuentra la obra en el espíritu del lector. En sus ensayos la crítica externa y la interna se confunden de tal manera que no podemos deslindarlas sin romper el fino equilibrio de enfoques que enriquece la comprensión de la obra y del autor. Pero el tema en que se fija Torres Bodet es, sobre todo, el de la relación entre las creaciones imaginarias del autor y

---

(17) Enrique Anderson Imbert: *Métodos de crítica literaria* (Madrid: Revista de Occidente», 1969), pp. 161-162.

(18) Jaime Torres Bodet: «Deber y honra del escritor», en *Educación y concordia internacional* (México: El Colegio de México, 1948), p. 43.

sus ilusiones y congojas reales suscitadas por la realidad compacta que lo rodea. En este sentido, sigue siendo fiel al enfoque intuitivo y psicológico que emplea en sus obras creativas. Por esta misma razón se fija también en la receptividad del lector, porque para él la crítica es la descripción de procesos psicológicos en los que se ve con más claridad el debate del hombre consigo mismo.

En su análisis de los grandes novelistas, toma el camino de las aproximaciones imperceptibles, que es la manera en que suele aproximarse a las cosas y a las personas, como nos confiesa en *Tiempo de arena*. El estilo de Torres Bodet en estos ensayos es un alarde de contrastes que nos dan múltiples imágenes del novelista y su realidad. Veamos un ejemplo del estilo suyo. En el ensayo sobre Stendhal, principia por narrarnos la visita del señor Eckermann a su amigo Goethe. Poco a poco, la conversación se va centrando en el gran novelista de *Rojo y negro*. En el momento en que transcurre esta conversación, Stendhal se halla «en el umbral de sus ochenta y dos años» (19), a once años de su muerte. Luego, en un salto hacia el pasado, nos transporta a Grenoble, donde nació Henri Bayle. A partir de allí hace desfilar su vida ante nosotros, presentándonos a los adversarios que tuvo que vencer al ir hacia el descubrimiento de «la oceanografía del subconsciente» (20).

Al fundir biografía y novela de los autores a quienes estudia, nos va descubriendo los móviles de la creación literaria mediante el contraste de imágenes luminosas que nos asaltan por sorpresa y que toma de la música, de la pintura, de la escultura o simplemente de un incidente prosaico como es el descuartizar una perdiz. Este incidente es el que nos introduce en el mundo de Balzac. Citemos el primer párrafo de este magistral estudio por ser un buen ejemplo del estilo de Torres Bodet, ese estilo que se basa en las aproximaciones imperceptibles:

> Cortar con pulcritud el cuerpo de una perdiz sazonada en el horno prócer no ha sido nunca empresa accesible a los no iniciados. En Francia, y en pleno siglo XVIII, tan gastronómica operación requería dotes sutiles, de experiencia, de tacto y de cortesía. Se comprende la estupefacción que produjo en el comedor de una familia de procuradores y de juristas, durante el reinado de Luis XV, la audacia del invitado, plebeyo y pobre, a quien la dueña de casa confió el honor de dividir una de las perdices dispuestas para la cena. Sin la más excusable vacilación, empuñó el cuchillo y —recordando a Hércules, más ciertamente que a Ganimedes— despedazó al volátil con fuerza tanta que no sólo rasgó las carnes

(19) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 9.
(20) *Ibid.*, p. 22.

y el esqueleto del animal: rompió también el plato, y el mantel por añadidura, y tajó finalmente el nogal de la mesa arcaica, irresponsable después de todo. Aquel sorprendente invitado se llamaba Bernardo Francisco Balssa. Años más tarde se casaría con Ana Carlota Laura Sallambier, hija de un fabricante de paños no sin fortuna. Tendrían cuatro hijos. Uno de ellos, Honorato de nombre, nacido en Tours, iba a escribir *La comedia humana*. La escribiría con una pluma que, por momentos, da la impresión de que fue tallada por el cuchillo de su vehemente progenitor (21).

Su asedio al hombre y a la obra no es un ataque repentino, sino un sitio lento y seguro. Y se acerca a la obra, no por la puerta franca de sus páginas, sino por la cerrada y difícil de la vida del autor, para ir viendo cuáles han sido los estímulos y los obstáculos que ha tenido que vencer para su creación, así como las experiencias que sirvieron de base para ello, las cuales pudo haber captado mejor o peor en la obra artística que le sobrevive, pero que no sería la obra de arte que es si no estuviera vibrando con la vida del hombre que la creó. Con razón dice Torres Bodet que, aunque las enciclopedias dicen que Teodoro Mijailovich Dostoievski nació en Moscú, el 30 de octubre de 1821, en realidad vino al mundo sobre un patíbulo, «porque, si un niño llamado como él despertó a la luz en 1821, lo que en 1849 despertó a la conciencia de su destino fue el genio de Dostoievski. Y eso, históricamente, es lo que nos importa» (22). Cada vida es un descubrimiento que se lleva a cabo de muchas maneras y bajo muchas circunstancias. Unos «artistas se encontraron a sí mismos en el paisaje, como los pintores impresionistas. Otros, en los medios del trabajo fabril, o en las minas, o en el pequeño comercio urbano, como Zola. Otros, en las competencias de la enseñanza, el amor y el negocio burgueses, como Romains. Otros, en los espejos, como Gide. Otros, en la pasión de los constructores de iglesias de la Edad Media, como Claudel...» (23).

Para Torres Bodet ha sido imposible estudiar la obra de los novelistas sin verse forzado a asomarse a la vida de ellos. Esta imposibilidad es la que condiciona su crítica. Así lo ha confesado en su estudio sobre Dostoievski: «Al preparar este estudio sobre el novelista de *Demonios*, me propuse —inicialmente— no insistir en su biografía. Pero mientras iba avanzando en mis reflexiones, fue penetrándome la certeza de que sería imposible juzgar al autor sin tratar de entender al hombre.

---

(21) Jaime Torres Bodet: *Balzac*, ob. cit., p. 7.
(22) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 91.
(23) Jaime Torres Bodet: *Tiempo y memoria en Proust* (México: Porrúa, 1967), pp. 13-14.

Hay escritores, acaso, de los cuales podría hablarse sólo como escritores, sin que fuera preciso narrar sus actos para apreciar el mérito de sus libros. He dicho «acaso» porque no estoy seguro de que los haya. Es posible, en cambio, que conozcamos a críticos muy brillantes, capaces de eludir la existencia de los autores que comentan, para disertar exclusivamente acerca del valor poético o filosófico de sus obras. Carezco yo de esa competencia» (24).

Al asomarse a la obra de los demás, se fija en el hombre completo sin mutilaciones de ninguna especie. Esta actitud suya explica su admiración por Saint-Exupery —aviador, artista y hombre—, de quien Roger Caillois dijo «no escribe sino para establecer los resultados de su acción» (25). Son palabras que se podrían aplicar igualmente a Torres Bodet, sobre todo a partir de 1937 en que su vocación de hombre público se va intensificando, con intervalos de desahogo espiritual, hasta retirarse a su escritorio para recobrar, en sus Memorias, el tiempo vivido que se caracteriza por su acercamiento al hombre anónimo. Es una actitud que se refleja en su concepto de lo que debe ser la función del ensayista y del historiador de la literatura.

> —Si no me equivoco, la virtud principal del crítico es la capacidad de honradez en la admiración. Esto le impone un elemental deber: el de la modestia. Resulta indispensable llegar a cada escritor desprovisto de prejuicios y de jactancias; conocer su vida; estudiar por qué motivos hizo tal o cual obra, y no la obra que, en su caso, hubiéramos pretendido nosotros hacer; comprender la razón vital de sus cualidades y de sus defectos, y recordar que éstos y aquéllas son casi siempre complementarias e inseparables.
>
> Una vez reconocidas, en el mayor grado posible, la vida y la obra del escritor que se propone estudiar, el crítico debe interrogarse acerca de cuáles son los bienes espirituales que le ha deparado el conocimiento de ese escritor. ¿Ha robustecido su fe en la vida? ¿Ha ampliado los horizontes de su sensibilidad y de su talento? ¿Le ha inspirado mayor piedad por cuanto concierne a la condición humana? Si las respuestas a esas preguntas son favorables, se trata, sin duda, de un noble artista. Conviene, entonces, estudiarlo con probidad y con devoción. Y conviene que el producto de semejante estudio enaltezca, a su vez, a los lectores y oyentes a los que esté destinado, a fin de trasmitir al público de hoy los valores representados por la vida y la obra que el crítico haya resuelto estudiar (26).

He aquí la manera en que Torres Bodet se acerca a los escritores que analiza en sus ensayos. Armado de biografías, después

---

(24) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 111.
(25) *Ibid.*, p. 113.
(26) Emmanuel Carballo: *19 Protagonistas*, op. cit., p. 233.

de haber leído con admiración las obras, trata de explicarse a sí mismo «por qué motivos hizo tal o cual obra» y por qué conmueve al lector. No se pone a buscar nada más que los factores de una obra que contribuyen a enaltecer su valor estético. Su crítica busca, además de sus aciertos de tipo estético, los valores morales que la animan, aunque cuando éstos ahogan a aquéllos, como en el caso de algunas obras de Tolstoi, sabe censurar la traición del artista y la usurpación por parte del ideólogo y del moralista. La lucha entre el artista y el moralista, entre el psicólogo y el ideólogo, en Tolstoi la señala en su crítica de *Resurrección:*

> Según ya dije, el relato y la tesis se enlazan estrechamente. Pero, a lo largo de todo el libro, no sabemos a ciencia cierta cuándo obra Nejliúdov como Nejliúdov y cuándo prescinde el novelista de su persona para exponernos, con mayor libertad, sus dogmas y sus doctrinas (27).

Cada estudio es un magistral intento por dar con los móviles del artista y de la obra, situando a aquél en su circunstancia como se situó a Dédalo en su laberinto, para luego ser testigo de la heroicidad, el atrevimiento, la audacia, la desesperanza y el abatimiento del artista al intentar encontrar la salida. Estos intentos, en el artista, son los títulos de sus creaciones.

Nos los presenta, por ejemplo, en busca del amor femenino que asume muchos rostros y que condiciona su creatividad por la aceptación o por el rechazo. En Stendhal esos rostros responden a los nombres de Angela Pietragrua, Mélanie Louason, Matilde Viscontini, la condesa Cini, Giulia Rinieri. Su timidez ante las mujeres, debido quizá a su «cara de carnicero», como él mismo se define físicamente, no es obstáculo para que pueda vislumbrar los misterios de la mujer. En Dostoievski se llaman Paulina Súslova, quien le ayudó a formarse su concepto de las mujeres, a María Dmitrievna, su esposa, viuda de un dipsómano, con quien se casó el 6 de febrero de 1857 y cuya tuberculosis la lleva a una lenta agonía que «obliga a Dostoievski a escribir moralmente en un subterráneo, a verse a sí mismo en un colérico espejo, a darse cuenta de sus vicios, de sus defectos, de sus vilezas» (28). En el hombre sensual que fue Balzac, los rostros son los de la señora de Berny, la marquesa de Castrics, María du Fresnaye, Zulma Carrand y «la extranjera», Evelina Hanska, de quien dice Torres Bodet las siguientes palabras tan características de su propio concepto del amor.

---

(27) Jaime Torres Bodet: *León Tolstoi* (México: Porrúa, 1965), p. 285.
(28) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 104.

> Fue ella la que Balzac aceptó que fuese: una promesa distante, la dirección de un ser ante el cual quejarse, un pretexto para sentirse amado, un personaje compuesto por el autor como los héroes más singulares de sus relatos; menos real para él, a veces, que la señora Marneffe o la prima Bela, aunque, a fuerza de creer en su fantasía, el novelista acabó por ser víctima de su invento, el esclavo de su criatura, y, al final de su vida, un cardíaco Pigmalión (29).

La vida de Tolstoi, para quien su fealdad resultó un estímulo psicológico, como en el caso de Stendhal, se vio turbada por la tentación de los placeres carnales de los cuales trató de huir, primero cambiando de paisaje, y luego de estado civil al casarse con Sonia Bers, quien le preparaba un infierno más indomable que su dispersión juvenil. Por fin logró escaparse de Yásnaia Poliana el 28 de octubre de 1910, a los 82 años de edad, con 32 rublos en el bolsillo, sólo para morir de una pulmonía en la pequeña estación de Astápovo. Había triunfado sobre su lujuria con la muerte, pero sin haber encontrado el amor verdadero que hubiera colmado su corazón como no lo podía hacer su flagelación desesperada con la que quería vengarse de sus noches de vino, gitanas y naipes, ni la frialdad de Sonia, la mujer que creyó salvarle de sí mismo.

Así como nos presenta a Tolstoi huyendo de sí mismo, Torres Bodet nos muestra las diversas maneras en que huyen de la realidad los escritores que estudia: Darío huye de la soledad a Chile, la Argentina, Europa, sólo para encontrarse con ella de nuevo en León, Nicaragua, donde murió tras de una enfermedad de muchos meses el 6 de febrero de 1915, a las 10:18 de la noche. «Un genial suicida», le llama Torres Bodet. Stendhal huye del tedio de la provincia cuando se va a París, y luego huirá de la burocracia, buscando refugio en su amada Italia. Tolstoi y Dostoievski, antes de huir de la realidad, huyen de sí mismos en busca de la comunión con los hombres. Proust huye de la realidad inmediata para cultivar sus recuerdos en la soledad. Pero todos, en fin, aunque vivieron como espectadores de su existencia, fueron protagonistas de esa otra realidad imperecedera, la realidad que Balzac decía obtener con sus novelas «como Montreuil obtiene la suya con sus duraznos» (30).

La vasta cultura de Torres Bodet, la cual se manifestaba en sus novelas como un esfuerzo por adquirirla antes que como una adquisición realizada, esfuerzo que ha movido a Novo a opinar que peligraba al borde de la artificialidad, llamándole «un pequeño Alfonso

---

(29) Jaime Torres Bodet: *Balzac*, op. cit., pp. 61-62.
(30) *Ibid.*, p. 197.

Reyes en francés», es una cultura asimilada en sus ensayos críticos sin la cual habría sido difícil escribir tan penetrantes estudios de tan amena lectura. Si en su juventud la cultura usurpaba las energías de la vida, el tiempo se encargaría de señalarle el camino del equilibrio.

Los primeros ensayos los preparó como conferencias en el Colegio Nacional en 1954, el mismo año en que aparece *Fronteras*, y tres años antes de publicar *Sin tregua*. Las conferencias que dio sobre Stendhal, Dostoievski y Pérez Galdós las dio el mismo año en que fue nombrado embajador en Francia y dos años después de haber dimitido del cargo de director general de la UNESCO. ¿Habrá sido, acaso, una casualidad el hecho de que se haya dedicado a estudiar a los novelistas del siglo XIX dos años después de haber renunciado como director general? Recordemos que fue un golpe muy duro para él el darse cuenta del egoísmo que regía en los países miembros de la UNESCO. ¿No habrá pensado lograr encontrar el reflejo de su visión moral, no ya en el mundo en que vivía, sino en el siglo XIX, el siglo de los grandes maestros de la novela que es, según Lukacs, «la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia»? (31). ¿No será que Torres Bodet, desencantado por sus experiencias con la cruda realidad de los hechos, buscó consuelo en las grandes novelas del siglo pasado y principios del presente, las cuales reflejan la vida en toda su complejidad, pero atenuadas sus aristas por la forma estética en la que la captó el artista? ¿Y no será que en el sufrimiento y el perdón que el artista proyectó en sus personajes encontró ese consuelo y decidió compartirlo con sus oyentes y lectores, ya que no le fue posible llevar a cabo sus proyectos de humanización de las estructuras sociales y de la cultura a través de la organización internacional? No nos extrañe, pues, que busque en sus lecturas no únicamente al artista, sino al hombre con el cual comparte su condición humana, frágil pero esperanzadora.

Ya hemos señalado que el punto de partida de Torres Bodet, como creador y como humanista, es descubrir los vasos comunicantes entre la realidad y la irrealidad. Y para él el medio de precisar «ciertas situaciones que no cabían siempre en los límites de los hechos» es la literatura: «A mi ver, la literatura es el esfuerzo que el hombre hace por acortar, hora tras hora, esa zona neutra, ese *no man's land* de las emociones que media siempre entre el valladar de lo inexpresable y la frontera de lo que está todavía sin expresión, pero que la

---

(31) George Lukacs: *Teoría de la novela* (Barcelona: EDHASA, 1971), p. 95.

voluntad y el talento pueden llegar a expresar» (32). Esto es, para Torres Bodet, la tarea del escritor: «disminuir el dominio de lo inefable» (33).

La imposible separación de la realidad del escritor y de la irrealidad de su imaginación le lleva a Torres Bodet a afirmar, con Zweig, que «las teorías y las ideas no son, como las sombras del Hades homérico, sino fantasmas inconstantes, espectros fugitivos. Es menester que se nutran de sangre humana para que adquieran palabra y rostro y para que puedan conversar con los hombres» (34).

Por esta razón está convencido de no poder admirar ni comprender a los grandes creadores sin conocer sus vidas reales. ¿Cómo comprender —se pregunta— a Platón sin el paisaje y cielo de Atenas, «a Alarcón sin su corcova, a Beethoven sin su sordera, a Pascal sin sus vértigos, a Racine sin su Champmeslé, a Dante sin la escalera del ostracismo, a Víctor Hugo sin sus coloquios espiritistas, a Stendhal sin su pasión por las óperas italianas, a Tolstoi sin su horror por el matrimonio, a Rubén Darío sin sus paseos por la mitología de mármoles de Versalles, a Proust sin su asma, a Goethe sin su entusiasmo por Roma, y a Dostoievski, en fin, sin sus madrugadas en la ruleta, sus asaltos súbitos de epilepsia y sus años de presidiario, en la noche moral de Omsk?» (35).

Para Torres Bodet, es imposible llegar a conocer del todo a una persona. De ahí que se rehúse a dejar olvidado el más nimio de los detalles de la vida de los artistas que se propone estudiar. Sólo hay que ver la serie tan enorme de biografías que maneja sobre cada autor con el fin de documentarse lo mejor posible antes de emprender su interpretación personal de la vida y obra del escritor. De ahí también que considere el escribir como una manera de completar la realidad o de revelar aspectos de ella que permanecen ocultos a la mayoría de los hombres que se dejan seducir por la prisa y por la indiferencia.

Según Proust nos dice en *Por el camino de Swann*, cómo un ser real es percibido merced a nuestros sentidos, sólo podrá conmovernos en el grado en que nuestra sensibilidad logra hacerse idea de su existencia, la cual casi siempre permanece opaca para nosotros. Para él, pues, «el hallazgo del novelista reside en haber tenido la idea de sustituir semejantes fragmentos (impenetrables al alma) por una cantidad igual de fragmentos inmateriales, que nuestro espíritu puede asimilar. A partir de ese instante no importa que las

(32) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 110.
(33) *Ibid.*, p. 110.
(34) *Ibid.*, p. 87.
(35) *Ibid.*, p. 112.

emociones y los actos de tales seres sean verdaderos o no. Ya los hicimos nuestros; se producen en realidad en nosotros mismos» (36). Esta confesión de su procedimiento psicológico le parece a Torres Bodet la explicación más certera de la invención del novelista. Es decir, que «cuando un novelista concibe el tipo de un personaje, procede por selección de innumerables recuerdos, aprovechando la realidad, pero corrigiéndola a toda hora» (37).

Como podremos deducir de esta teoría que establece un puente necesario entre la vida del autor, hecha recuerdo, y la creación de sus personajes, será necesario suponer que no se podrá apreciar la obra «sin tener una idea acerca de los valores morales que la enaltecen» (38). Dicho en otras palabras, la razón por la cual creemos conocer mejor a Julián Sorel y a Aliocha Karamazov, cuyos perfiles están circunscritos por el novelista, y en cambio nos es tan difícil conocer a nuestros semejantes, estriba en el carácter intransferible de éstos y en el carácter transferible de aquéllos. Nuestro prójimo se mantendrá impenetrable, como lo serían también los personajes que fueran meras copias de la realidad, pero los personajes de los grandes novelistas existen en nosotros y por eso son ubicuos, pudiendo haber en este momento mil Raskólnikovs precisamente porque vive el trágico personaje en la imaginación de mil lectores en distintas ciudades y en distintos países, disfrutando de la lectura de la creación de Dostoievski en distintas lenguas, hipnotizados por los fragmentos inmateriales con los cuales elabora su mundo el novelista, los cuales «no existen nunca, de manera concreta y tangible, en la realidad. Son intuiciones, recuerdos, sueños, sentimientos, ideas y teorías que la adivinación del autor atribuye a las almas de sus lectores y cuyo auxilio da vida a sus personajes, merced a la más sutil de las colaboraciones: la de un convenio en potencia entre quien escribe y quienes van a creer en lo que él escribe» (39).

Los lectores somos también responsables de los personajes, cuyo recuerdo nos persigue, porque hemos colaborado en su creación. Pero la relación entre el personaje y el autor es mucho más compleja, como nos lo demuestra Torres Bodet constantemente a lo largo de sus páginas de aguda crítica. De ahí que el doble, que juega tan gran papel en su propia obra imaginativa, sea la clave de la relación entre autor y personaje. Porque Torres Bodet ve a los personajes surgir de la experiencia y de la vida interior del creador. Al ir buceando en los resortes psicológicos de Beyle-Stendhal, por ejem-

---

(36) *Ibid.*, p. 207.
(37) *Ibid.*, p. 78.
(38) *Ibid.*, p. 110.
(39) *Ibid.*, p. 210.

plo, hace esta penetrante observación: «Hay personajes imaginarios que buscan a su escritor. Si el escritor da con ellos y los define, no sería ya después el que era antes de concebirlos» (40). Es decir, que Torres Bodet ve la creación literaria como una reciprocidad vivencial en que los personajes, que nacieron de las experiencias y deseos no realizados, vuelven a su vez a influir en el ser que los creó. En la novela el poeta vuelve a ser el niño y el adolescente ante el cual se presentaba la vida como una promesa, pero reviste a sus personajes de su experiencia que sólo se consigue con la edad. Escribe para descubrirse y para escapar de la soledad que lo atenacea. Por ejemplo, «al engendrar a Julián Sorel, Stendhal cerró la puerta a muchos fantasmas de adolescencia y levantó un dique contra su propio diletantismo» (41). Torres Bodet ve, además, en *Rojo y negro, La Cartuja de Parma* y *Luciano Leuwen,* tres victorias de Stendhal sobre su doble, Beyle. Es decir, que estas obras constituyen una victoria estética sobre los adversarios que lo acosaron en todas las estaciones de su vida. En cierto modo, Torres Bodet ve toda la obra de Stendhal, y de los demás novelistas que estudia, condicionada por su lucha interior contra sus adversarios, que en el caso de Stendhal fueron el tedio de la provincia «con sus horizontes y sus hábitos siempre estrechos» (42); la burocracia «con sus cédulas y notas, sus tediosos informes» (43), oficio que adquirió pronto un carácter ambulatorio bajo Bonaparte; y el diletantismo «que le lleva a no disfrutar sino del instante que pasa, de la luz que se enciende y del sarcasmo que se evapora» (44).

En Dostoievski, especialmente, ve un desdoblamiento profundo que se manifiesta en la necesidad de adhesión a la culpa ajena como la que siente Mischkin en *El idiota,* como la siente Iván en *Los hermanos Karamazov* cuando Smerdiákov mata a Teodoro Pávlovich, como la siente Dostoievski mismo en la muerte de su padre. Esta convicción es la que resume en las palabras del anciano Zósima: «Porque habéis de saber, amados míos, que cada uno de nosotros es culpable por todos y de todo en la Tierra» (45).

En el estudio sobre Balzac, quien, según Torres Bodet, se dejó hipnotizar por sus propios personajes, se pregunta éste: «¿No habría, acaso, en el propio Balzac, una dualidad parecida a la que descompuso, al hacer los retratos de Felipe y José Bridau?» (46). Hay, en

(40) *Ibid.*, p. 23.
(41) *Ibid.*, p. 23.
(42) *Ibid.*, p. 10.
(43) *Ibid.*, p. 11.
(44) *Ibid.*, p. 16.
(45) *Ibid.*, p. 123.
(46) Jaime Torres Bodet: *Balzac*, op. cit., p. 167.

este estudio sobre Balzac, repetidas referencias al Balzac extravertido que conocían sus amigos y al introvertido que creaba una realidad distinta por medio de sus dobles.

> Se ha discutido mucho acerca de Pirandello y de sus seis personajes en busca de autor. Habría tal vez sido conveniente recordar a Balzac, para comprender que, en su tema central, la obra de Pirandello constituye una variación admirable sobre un motivo que el novelista de *La comedia humana* vivió dolorosamente, durante años y noche a noche, hasta el momento en que, ya enfermo, y sintiendo la muerte próxima, el autor quiso llamar a su personaje: el Dr. Bianchon (47)

De Proust nos dice que tomaba «de su propia vida, de su pasado, una impresión, una luz, una clara reminiscencia, el rumor de una frase oída —cuando era niño— en la tranquilidad de su oscura alcoba... Y, sobre esos trozos de realidad, como sobre la piedra angular que los egipcios 'sembraban' al pie de sus fábricas de misterio, construía las suyas» (48). Y en otro sitio dice Torres Bodet del gran novelista de la memoria que «al describir un semblante, una flor, una nube, una torre, un árbol, un rayo de sol, una cualidad o un vicio, se describía. Y, en cierto modo, se confesaba» (49).

Todos los escritores proyectaban sobre sus personajes sus propias contradicciones, sus preocupaciones y sus recelos. Quizá es por esto que, al asomarse Torres Bodet a sus mundos, no deja de exclamar maravillado por la lectura: «la vida es también así» (50). Siempre la medida de la obra de arte la da la vida. Pero en quien más se borran las fronteras entre la vida y la obra artística es en Tolstoi. Torres Bodet nos muestra cómo el propio Tolstoi es el observador, el comentarista y el héroe de sus novelas, cómo al describir «la incertidumbre de Levin frente a la vida y su voluntad de suicidio (sorprendente en un hombre que podría considerarse dichoso), Tolstoi está sufriendo idéntica crisis» (51). Nos muestra, asimismo, cómo se libera de su terror a la muerte al describir la agonía de Iván Ilich, así como había tratado de neutralizar su infierno matrimonial con *La sonata a Kreutzer.*

> Ya vimos, en otra parte de este estudio, cómo influían en Tolstoi los personajes que imaginaba. En *Ana Karénina,* Levin repite, casi punto por punto, los actos que su creador había realizado veinte

(47) *Ibid.*, pp. 134-135.
(48) Jaime Torres Bodet: *Tiempo y memoria en Proust*, op. cit., p. 97.
(49) *Ibid.*, p. 138.
(50) Jaime Torres Bodet: *León Tolstoi*, op. cit., p. 136.
(51) *Ibid.*, pp. 200-201.

años antes, cuando creyó haberse enamorado de Sonia y la pidió en matrimonio. Al mismo tiempo, Levin se anticipó a Tolstoi en algunas experiencias que el novelista padecería mucho después. Así también ocurrió con Sonia. Todo, en *La sonata a Kreutzer*, era una exageración de su infelicidad conyugal. Todo, menos el núcleo aparente del tema trágico; es decir: la pasión de la esposa de Pózdnishev por el violinista de labios rojos y de bigotito untado con fijador. Tolstoi podía acusar a Sonia de frialdad, de impaciencia, de intolerancia, de intromisión en el pensamiento de sus parientes y de exceso de autoridad administrativa. Pero no podía acusarla aún de la menor veleidad de traición sexual.

Ahora bien, siete años después de aquel en que Tolstoi concluyó *La sonata de Kreutzer*, se produjo un fenómeno lamentable. Sonia, tan rígida y tan austera, tan celosa y tan dominante, se enamoró —a los cincuenta y dos años de edad y cuando su marido iba a cumplir sesenta y ocho— de Taneiev: un cuarentón de nariz rubicunda y chata, tímido, regordete y, además, pianista de profesión (52).

Esta relación que ve Torres Bodet entre la obra y la vida del autor le lleva a indagar, incluso, sobre quiénes eran en la vida real ciertos personajes y de qué personas reales se componían las cualidades de un personaje determinado, así como los lugares en que tenía lugar la acción. En Proust, Swann es Carlos Haas, Odette de Crécy es Laura Haymann. En Tolstoi, Natacha es Sonia y también Tania, las dos hermanas Bers: «Natacha acabó por ser una parte diáfana de Tolstoi; una mezcla, absolutamente personal, de todas las gracias y las pasiones que el autor prefería en las señoritas de su tiempo y de su país; niñas en trance de convertirse inesperadamente en mujeres» (53). Lyssyia Gory es en realidad Yásnaia Poliana. En Stendhal, Verrières es Grenoble. Y Alejandro Farnesio es Fabricio del Dongo. El Combray de Proust es Illiers, aunque no sólo Illiers. El monasterio en el que sitúa Dostoievski al anciano Zósima es el convento de Optina-Pustin, y el anciano Ambrosio es el que se transfigura, en *Los hermanos Karamazov*, en la bellísima figura del anciano Zósima .

Repitamos que Torres Bodet se acerca a los autores cuya vida y obra le devuelven un reflejo de su propia vida o de su perspectiva del mundo. Si los autores se proyectan en sus personajes, Torres Bodet proyecta en ellos sus propios adversarios: el tedio, la soledad, la muerte. Así como su primer recuerdo es el de una muerte, rastrea en los autores las muertes que influyeron en ellos. La muerte más dramática es la del revolucionario Dostoievski, quien nació para la

---

(52) *Ibid.*, p. 253.
(53) *Ibid.*, p. 96.

gloria sobre un patíbulo a la vez que descubría el problema moral de la vida humana. Así se lo confiesa a su hermano al ser perdonado por Nicolás I de esta broma cruel que transformó su vida, pero que dejó sin juicio a uno de sus compañeros:

> Mi hermano, mi amigo querido: No he perdido el valor. La vida es en todas partes la vida. Está en nosotros y no en el mundo que nos rodea. Cerca de mí se hallarán los hombres. Y ser un hombre entre los hombres —y serlo siempre—, cualesquiera que sean las circunstancias; no flaquear, no caer... eso es la vida; ése es el verdadero sentido de la vida (54).

Y no flaqueará aunque lo asedie siempre la ruina económica, los ataques epilépticos, y aunque se le cierren todas las puertas estando ya viudo, enfermo y vejado. Ni flaqueará al ver morir a su hijo de un ataque epiléptico, el hijo que le dio su segunda esposa Ana Grigorievna, con quien se casó en 1867. Gracias a la lección que aprendió sobre el patíbulo y gracias a su trabajo incesante, encontrará su salvación en *Los hermanos Karamazov.*

También Pérez Galdós había sido testigo involuntario del camino del patíbulo, cuando se vio sorprendido por los sucesos del 22 de junio de 1866: «Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paseo de los sargentos de artillería llevados al patíbulo en coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá, para fusilarlos en las tapias de la antigua Plaza de toros» (55).

En el caso de Tolstoi, también, la muerte jugó un gran papel en su conciencia torturada de artista. La enseñanza más imprevista y más fecunda que le reservó París —nos cuenta Torres Bodet— fue la de asistir a la ejecución por guillotina en la Plaza de la Roquette, el 6 de abril de 1857, de Francisco Richeux, acusado de robo y de doble asesinato: «La cabeza —dice en su *Confesión*— se desprendió del cuerpo y cayó en el cesto. Comprendí entonces, con todas las fuerzas de mi ser, que ninguna teoría sobre la razón del orden existente podía justificar acto semejante. Aun cuando todos los hombres del mundo, apoyándose en quién sabe qué teoría, encontraran que *eso* debe de ser, yo afirmaría que está mal hecho. Porque lo que hacen y lo que dicen los hombres no es lo que decide acerca del bien y del mal. Lo que decide es mi corazón» (56). Llegaría a dedicar algunas de sus páginas más hermosas a la descripción de la muerte, hasta de la

---

(54) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 99.
(55) *Ibid.*, p. 191.
(56) Jaime Torres Bodet: *Leon Tolstoi*, op. cit., p. 69.

que no presenciaba, como la muerte de Ana Pirigova que se transfiguró por la magia del novelista en la muerte de Ana Karénina. Otras muertes nos las describe en *Adolescencia, Tres muertes, Guerra y paz, Resurrección* y, sobre todo, en *La muerte de Iván Ilich.* De él ha dicho Torres Bodet lo que nos atreveríamos a decir de él mismo. «Desde niño, en la muerte de los demás, Tolstoi ha presentido y llorado su propia muerte» (57).

Los personajes inmemorables de los maestros de la novela, aunque existen en nosotros sin posibilidad de evasión, como nos dice Torres Bodet, no son definidos de manera que se les prive de las posibilidades de variación, sino que cambian ante nuestros ojos, descubriéndonos las misteriosas metamorfosis que nunca nos revelarían los seres a quienes conocemos. ¿A qué se debe esta revelación? Quizá se deba a la característica esencial de la novela, al ser un «género moroso», como lo definió Ortega y Gasset, un género en que el tiempo es el elemento insustituible. Pero es un tiempo que capta el novelista según su concepto de la vida y del arte, algunos acelerándolo de tal manera que pasan las vidas de los personajes ante nuestros ojos lentamente como en una repetición «a cámara lenta», revelándonos los detalles más mínimos y los pensamientos más secretos, otros metiéndonos de lleno en una vida con grandes pinceladas que, si no nos revelan las galerías del ser interior, nos presentan el panorama de un período de su vida en un instante.

Como hemos indicado antes, el análisis que emprende Torres Bodet no es estilístico sino más bien temático. Nos hace ver, por ejemplo, que Stendhal era un novelista que adoptaba un tema ajeno y lo recreaba gracias a lo que él llama el estilo interno, «la solidez de su estructura lógica y psicológica, el arte de percibir los caracteres por las acciones y no por las descripciones, la fuerza de valoración humana que implica a veces el estudio de un defecto, o de una virtud» (58).

Para Torres Bodet, el argumento de una novela sigue siendo de segunda importancia. De ahí que lo que le atrae en Stendhal sea el hecho de que «cada fragmento está unido a los otros por una psicología rápida y jubilosa, que no apoya jamás sobre lo que inventa» (59). La teoría que mejor explica el proceso de la creación literaria en Stendhal —dice Torres Bodet— es la «intususcepción», término que toma de los naturalistas y que se refiere al «modo de crecer los seres orgánicos por los elementos que asimilan *interiormente,* a dife-

(57) *Ibid.*, p. 219.
(58) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 33.
(59) *Ibid.*, p. 83.

rencia de los inorgánicos, que sólo crecen por yuxtaposición» (60). Su intervención en el tema ajeno es de índole orgánico y psicológico. Esta es la manera en que ve Torres Bodet el proceso creador de Stendhal al transfigurar al criminal Antonio Berthet de la «Gaceta de los Tribunales» en el Julián Sorel de *Rojo y negro*, y el Alejandro de los *Orígenes de la grandeza de la familia* en Farnesio. En el caso de Luciano Leuwen, el tema lo tomó de una mala novela, *El teniente*, escrita por una amiga suya, la señora Gaulthier. Los dos planos de la realidad, la no inventada y la recreada, mediante la intususcepción, por la inteligencia del autor, los señala Torres Bodet cuando explica el brusco final de *Rojo y negro*: «Para Beyle, Julián Sorel reemplazó a Berthet durante todos los episodios en los que Stendhal se había sentido aludido directamente. Pero, a la hora del asesinato —impuesto por la verdad oficial de los tribunales—, Sorel sufre un eclipse brusco. Y quien dispara contra la señora de Rênal (iba a decir: contra la señora Michoud) es otra vez Antonio Berthet, el procesado de Brangues» (61). Con esta obra del intelectual Stendhal, afirma Torres Bodet, principia la novela europea contemporánea: «Anticipándose a Proust, nos revela, en fin, que los tesoros más luminosos de la memoria *son aquellos que, por espacio de muchos años, el olvido resguarda* y salva de la deterioración cotidiana de los recuerdos» (62).

Respecto al proceso creador de Dostoievski, Torres Bodet nos dice que en el gran novelista ruso «el arte y la angustia se ayudan y se combinan constantemente» (63). La diferencia que advierte entre su segunda novela, *El doble*, y *Demonios* o *El Idiota* es el patíbulo que los separa en el tiempo. En sus primeros ensayos se servía de la enumeración y de la mirada, es decir, que pretendía dibujar las cosas desde fuera, no desde el interior de su propio drama. Empleando las imágenes que tanto gustan a Torres Bodet, se diría que su arte progresa desde el dibujo y la fotografía hasta el estereoscopio, cuyo secreto «reside en la duplicación de una misma imagen, pero con ciertas variantes de perspectiva» (64). La técnica de Dostoievski oscilará entre el estereoscopio y el cinematógrafo. Un buen ejemplo de esta técnica nos lo da Torres Bodet al describirnos la muerte de Aliona Ivánovna por Raskólnikov:

> Recordaréis que fuimos, junto con Raskólnikov, a ensayar el crimen en los primeros capítulos de la obra. Recordaréis, asimismo, que le seguimos —paso a paso— en la hora funesta en que

(60) *Ibid.*, p. 52.
(61) *Ibid.*, p. 64.
(62) *Ibid.*, pp. 22-23.
(63) *Ibid.*, p. 151.
(64) *Ibid.*, p. 135.

> el delito se consumó. Pero a Dostoievsky esa reiteración (indispensable para la estereoscopia del drama) ya no le basta. Por eso nos obliga a revivir el asesinato y a revivirlo exagerado por el *pathos* del sueño. Exagerado y en cierto modo «perfeccionado», puesto que, en el sueño, la muerte se nos presenta en un plano que no habíamos presentido, invulnerable a los hachazos de Raskólnikov, indemne y fantástica en su risa de títere descarnado, bajo el fulgor de la luna roja, en la noche sin término ni piedad (65).

Dostoievski no sólo asedia al personaje de tal manera que nos presenta aspectos contradictorios del mismo, lo cual hace que el lector «se movilice en su persecución», como dijo Ortega, sino que nos hace vivir la misma escena varias veces «desde ángulos diferentes y con perspectivas complementarias», como señala Torres Bodet.

En Galdós, para quien existía ante todo la realidad española que se propuso captar, es de suma importancia el sistema del narrador, «ese testigo cuya presencia en varios de sus *Episodios* debía velar la intervención ostensible del novelista». Nota Torres Bodet en su obra un tono autobiográfico y personal en la transcripción de lo cotidiano. También ve un fuerte elemento dramático en el diálogo galdosiano. Buscaba en los «soliloquios» de *El abuelo* y de *Realidad*, «un procedimiento más elástico y dócil para la introspección patética de sus héroes» (66). No hay que olvidar que al principio lo que atraía a Galdós no era la novela sino el teatro. Sin embargo, gracias a este desvío de géneros, Pérez Galdós nos dio las novelas que Torres Bodet llama las cumbres de su cordillera novelesca: *Fortunata y Jacinta*, *Angel Guerra*, los *Torquemada* y *Misericordia*.

Balzac es un gran observador que se propone «la elaboración moral de una sociedad» (67). Este ambicioso intento se llamará *La comedia humana*, obra luminosa y profunda a la cual Torres Bodet califica de inmenso Escorial impreso. Ninguno de los métodos que se han ensayado hasta ahora para comprender su obra —ni el topográfico, ni el histórico, ni el temático— han podido penetrar por sí solos en el mundo de presencias míticas que creó el gran novelista francés. Para crear ese mundo viviente, Balzac adoptó el idioma de la fisiología, la anatomía y el de la patología, pero sin perder de vista sus obligaciones de artista.

Considera Torres Bodet que a partir de 1933 los aprendizajes de Balzac prácticamente habían terminado. Tenía en su haber algunos cuentos magistrales como *La grenadière*, algunas novelas cortas como

---

(65) *Ibid.*, p. 146.

(66) *Ibid.*, p. 221.

(67) Jaime Torres Bodet: *Balzac*, op. cit., p. 68.

El coronel Chabert, y dos novelas: *Eugenia Grandet*, la cual tradujo Dostoievski al ruso, y *La piel de zapa*. Este es el germen de *La comedia humana*. Y los instrumentos de que se sirve son la descripción, la repetición y la lentitud. Balzac aspiraba a captar «la unidad profunda de los fenómenos que llamamos sociales» (68) porque pensaba en la novela como un instrumento de investigación social.

> Todo, en el espíritu de Balzac, tendía a subrayar la unidad de las manifestaciones contradictorias de la existencia. Sus héroes predilectos son los que representan, hasta en la locura, esa lucha por la unidad. Maese Frenhofer, o la unidad por el arte; Baltasar Claes, o la pesquisa de la unidad por la alquimia; el Rafael de *La piel de zapa* o la unidad del deseo y la muerte, sintetizada en un talismán; Louis Lambert, «centenario a los veinticinco años» o el ansia de llegar a la luz mediante la unión del cuerpo humano con la acción elemental de la naturaleza... Seraphita es el símbolo de todas esas tribulaciones en busca de la unidad (69).

Torres Bodet ve toda la obra de Balzac como si fuera el diario del escritor. Por eso opina que su obra es inseparable de su carácter, de su inteligencia y de su estilo de vida.

La táctica del novelista —afirma Torres Bodet— «no consiste en reproducir la realidad sino en suscitarla, en crearla de nuevo» (70). Esto es lo que hace Proust al intentar recuperar el tiempo perdido, inventándolo de nuevo por medio de la intuición. Para lograrlo hubo de aislarse detrás de paredes de corcho para mejor adivinar los misterios más elusivos de la realidad. Comprendió que la observación y la memoria consciente resultaban métodos sumisos a la inteligencia y que ésta jamás resucitaba un instante vivo.

> Surgió entonces, en Proust, la noción esencial y reveladora. Lo que da unidad a los elementos dispersos de la observación y de la memoria consciente es la poesía: la metáfora —súbita y espontánea— que asocia, no dos conceptos evidentes para el talento, sino dos sensaciones accesibles para la plenitud instintiva de nuestro ser. Esa metáfora no puede inventarla a su gusto la voluntad; no obedece a una lógica del recuerdo. Brota, al contrario, de una rendija abierta —quién sabe cómo— en el muro sólido del olvido (71).

Este proceso creador lo ejemplifica Torres Bodet con el ya clásico fragmento alusivo a la taza de té y al sabor de la «magdalena». Las ideas no son su instrumento. Prefiere deslumbrarnos con lo que

---

(68) *Ibid.*, p. 120.
(69) *Ibid.*, p. 150.
(70) Jaime Torres Bodet: *Tiempo y memoria en Proust*, op. cit., p. 113.
(71) *Ibid.*, p. 41.

Torres Bodet llama la superposición de dos sensaciones equivalentes, la cual construye mediante dos formas musicales: la de la frase y la del concepto: «Toda su obra está imaginada en tiempos de música: *largos, prestos, andantes* y rápidos *allegrettos»* (72), como si tratara de imitar la melodía del tiempo que pasa, esa melodía que lo hechizó y que persiguió entre 1909 y 1922.

¿Cómo llegó Tolstoi a ser el autor de *Guerra y Paz, Ana Karénina* y *La muerte de Iván Ilich?* Según Torres Bodet, en su ser interior lucharon terriblemente el moralista y el artista. El hecho de que toda su obra sea como una autobiografía en que narra esa lucha, ¿no será el secreto de su grandeza? Su fidelidad a la vida le mueve a documentarse con humildad antes de cristalizar sus sentimientos y sus ideas en los asunto que inventa, leyendo incluso libros mediocres en busca del dato auténtico. De ahí que Torres Bodet opine que «nada convence y oprime tanto al lector como esa doble visión certera: la del panorama histórico, percibida con catalejo, y la de los hechos más singulares, examinados en su menor detalle, como una lupa» (73).

En su estudio de todos estos novelistas, Torres Bodet no establece un escalafón, porque, como dice él, cada uno es insustituible, e incumbe a cada lector apreciar sus cualidades. Para el lector que es Torres Bodet, los héroes de Stendhal «son fuerzas demoledoras de los prejuicios, de estructura y de casta, con que el azar los rodeó al nacer» (74), pero nos señala el más grave de sus defectos: «su ineptitud como elemento de comprensión y conciliación social» (75). A pesar de la explicación del drama individual de sus personajes, Balzac tuvo las siguientes flaquezas: «su totalitarismo en germen, su irritación ante el brote de algunas libertades fundamentales, su menosprecio del pueblo» (76). En Proust «el artista no juzga; pero el moralista previene, deduce y, por momentos, concluye. Lo importante es sentir que, en Proust, el moralista no lucha con el artista; no lo detiene. Trabaja aparte» (77). Dostoievski, como Pascal y Nietzsche, parte «del pesimismo para vencerlo y para llegar a la armonía del ser» (78). Y si en Tolstoi el moralista triunfó sobre el artista, «sobre su muerte se irguió su gloria, su vida póstuma. Esa gloria, como las flores que acariciaban los ojos grises del escritor entre los árboles de Yásnaia Poliana, la renueva cada generación, cada primavera del hombre, siempre distinta, y la misma siempre» (79).

---

(72) *Ibid.*, p. 81.
(73) Jaime Torres Bodet: *León Tolstoi*. op. cit., pp. 156-157.
(74) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., p. 45.
(75) *Ibid.*, p. 46.
(76) Jaime Torres Bodet: *Balzac*, op. cit., p. 196.
(77) Jaime Torres Bodet: *Tiempo y memoria en Proust*, op. cit., p. 157.
(78) Jaime Torres Bodet: *Tres inventores de realidad*, op. cit., pp. 132-133.
(79) Emmanuel Carballo: *19 Protagonistas*, op. cit., p. 225.

Cada uno de estos estudios es un canto al hombre y una afirmación de su fe en la solidaridad humana. Se ve reflejado en la vida y obra de cada uno de los escritores como se vio un día en Venecia, ciudad también dividida por el tiempo como su propia personalidad, entre la apacible firmeza interior y la gran aventura exterior. Y podríamos decir de él lo que afirmó sobre Ticiano en *Maestros venecianos:* «Otros habían aceptado el papel de pintor literario que, en cierto modo, los tiempos le proponían. Pero el humanismo no era, en Ticiano, sino una de las condiciones de la fantasía intrépida del artista. Los dioses van por sus telas (y así ocurre también con los reyes que retrató) no en calidad oficial de dioses, o de monarcas, sino de asuntos humanos, vivos, a la vez plásticos y dramáticos» (80). De esta misma manera nos ha presentado Torres Bodet a los grandes escritores cuya obra ha estudiado con tanta humildad, no como estetas, cuyo egoísmo antisocial excluye al hombre, sino como hombres cuyo arte despierta en nuestro ánimo, igual que Venecia, «múltiples ecos» espirituales.

JOSE HERNANDEZ VARGAS

Foreign Languajes Dpto.
San José State University
San José, California (USA)

---

(80) Jaime Torres Bodet: *Maestros venecianos* (México: Porrúa, 1961), p. 47.

CASA DE CEREMONIAS

Ninguno de los que estábamos allí creía en la ceremonia, habíamos ido a ver una ceremonia. Lubí no se dejaba sentir, pero, en cambio, los tres hombres, en tal que sólo hombres, concentraban nuestra inquietud porque ellos sí oficiaban el diálogo ritual con Lubí, secretos y exteriormente conformes. Bastaba mirarlos y conmovían esos tres corpachones lentos y convencidos, mirarlos moverse en zonas limitadas por redes invisibles, cautelosos de rozar o pisar un pie de Lubí, para creer sin sobresaltos que poseían su visión y su tangibilidad.

Nadie se ensucia las manos durante la ceremonia y para oficiarla, tengo entendido, hay que nunca habérselas ensuciado. Lubí es el señor más puro. Lubí no tiene látigos. El, el gran repartidor de látigos.

Muchos llegaron a la ceremonia porque en la calle llovía, otros porque debían oler, una vez más, ese olor a calavera sacudida que se desprende de los tres hombres, algunos porque ya hace meses que sienten un frío calado que no pueden quitarse con nada. Y yo, pueden conformarse si les digo que entré casi para drogarme las partes anteriores de mi cuerpo en un estar frente a frente sin buscarlo y con la esperanza de que él me encontrara. Sin embargo, a los pocos minutos quien me encontró por un camino hábil y temeroso fuiste tú. Un montgómery beige, de donde partió tu mano doblada como el cuello de un cisne, hacia atrás, con la precisión de un cisne hacia mi pierna. Algunos han venido a amontonarse —pensé sin verdadero interés estadístico porque de imediato, activamente, te denuncié: empujé a una mujer, codié a un hombre y me acerqué de flanco a tu montgómery; ya a tu lado pareciste indiferente—. El cisne se transformó en reptil y apenas pude agarrarte del puño, aun sin verte los dientes, para que no continuaras escabulléndote. Con mi mano libre ayudaba a mis caderas a sacarme el vestidito. Pero ya nos habían visto y se apartaron de nosotros dejándonos en el círculo del silencio; apenas susurraban los tres hombres palabras a Lubí y el ronroneo de sus ropas anchas.

Tú caíste de rodillas y el botón de tu montgómery saltó cuando estiraste los brazos al techo. Yo como si no pudiera soltarme de la

manga. Formábamos una escultura a medio hacer, ya que uno de los cuerpos, el mío, no alcanzaba la fuerza expresiva del otro, mi ropa enroscada a mis tobillos no reflejaba más que inconclusión, la indiferencia o la indecisión del artista escultor. Desde esa parte de la escultura, pensé en algo que se llama ridículo y fui deduciendo que habría de ser un lugar dada la manera con que los hombres se refieren a él y recordé las dos más significativas: caer en el ridículo y ponerse en ridículo. Había otra de apariencia menos ilustrativa: hacer el ridículo, que se aplica cuando existe una participación activa en la creación del lugar que coincide netamente, en este caso, con el cuerpo del hacedor. Teniendo en cuenta el fenómeno, por el momento innegable, de que nadie puede caer en su propio cuerpo, será siempre otro el que caerá o se pondrá a voluntad en ese espacio creado. Hacer el ridículo resultaba, pues, la expresión más rica, ya que implicaba al hacedor y al que caería, tarde o temprano en él, y sobre todo porque descubría la necesidad de dos, aunque a veces —y no se me escapaba— el hacedor del ridículo recibía la caída torrencial de multitudes. Me sentí capacitada hasta de ejemplificar con mi experiencia personal: nunca había hecho el ridículo ni caído en él estando a solas. Si alguien pretendía refutarme, era por confundir en su memoria la caída en el absurdo; el absurdo se diferencia del ridículo en tanto que éste hace mención al espacio, aquél hace mención al tiempo. Pensaba.

Mi figura así, en ese intento de delación delatada, creaba el espacio circular y abierto del ridículo en donde cayeron con ojos tristísimos. Cuando te separaron de mi mano y te recogieron, cuidando de mantenerte de rodillas en el aire, y tú manteniendo elevados los brazos y el arrepentimiento, sentí que me había quedado sola. Atiné a revestirme y corrí tras de ti por el pasillo que ibas abriendo.

—Van a castigarte de todos modos, aunque te arrepientas, aunque lo niegues —te grité. Y por primera vez me miraste y vi tus dientes. En ellos leí tu alegría de morir, tu alegre impaciencia por morir. No me dejes, susurré de buena manera, recordando a la ceremonia y al mismo Lubí. Pero los que habían caído se sobrepusieron, levantaron sus ojos para seguirte.

Lo bueno de este mundo es que de vez en cuando sucede algo. Esto lo meditaba un gato blanco y pacífico desde un affiche que un día clavé en mi cocina, porque mi cocina era de colores, porque hay que habitar la casa, porque hay que prolongarse todo lo que se pueda y confirmarse en los puntos más sólidos del mundo, cuando Lubí se regocija en su intangibilidad, cuando el amor no da los frutos de nuestras miniaturas, cuando no hay obra y el resto es una cierta gratitud

por esa pared nuestra por dos años, mediante al contrato que pudimos firmar con mano firme, con la misma, ya lo sabemos, que clavará y desclavará un poco de sentido que deberá bastarnos, porque no hay más, lo siento.

Algo estaba sucediendo, parecían decir los ojos que te seguían. Sucedía la ceremonia, tu absolución y tu muerte ejemplificadora, los tres hombres con el oído atento a la palabra de Lubí, el de las manos puras. El gran silencio tapando mi pedido. El gran silencio de Lubí avasallando la voluntad.

—Extraña ceremonia —dijo un hombre y se hizo sitio para ver mejor.

Los tres hombres te rodearon en semicírculo y tú sobre la alfombra de oro, sobre el piso solar, equidistante, de rodillas, bajaste los brazos dividiendo los segundos. Acaso, como ellos, veías a Lubí y lo escuchabas, acaso fue la orden recibida tu manera de no mostrar ni tenerle miedo a los látigos. Morir a golpes, a tantos golpes como entren en la duración de la ceremonia; era cierto, no ibas a mostrar tus dientes ni un golpe antes ni un golpe después. Acaso no veías los látigos, no oías sus chasquidos, no sentías los filos salados de tu piel abierta; acaso te llegaban no más las voces de perdón y el olor a alma desinfectándose, alejando ese otro a humo frío de varios inviernos de tu montgómery a tus pies, que te miraba como un perro fiel, sin saber cuál de los dos, a la muerte, se quedaría con la clave del otro.

En cuanto a mí, que no tengo perro, pensé junto a quién me moriría; dime junto a quién mueres y te diré quién has sido.

—¿Quién ha sido? —preguntaban los tres hombres y volvían a poner el oído atento a la voz de Lubí.

Miraba la ceremonia y no era cosa de tener miedo, de tu cuerpo no salían palomas ni víboras, apenas unas gotitas de sangre lenta. Dime cómo te desangras y te diré quién has sido; sin embargo, palidecías como si estuvieses muriendo de muerte natural; sólo tu mano giraba contráctil e irreflexiva para buscar mi pierna y a mí me dio pena verte con el deseo así desenterrado cuando ellos ya te habían dado el perdón y el castigo. Por eso, fui hasta el semicírculo, me senté a tu lado sobre la alfombra lunar y la tomé entre las mías y la posé allí para que se aquietara. Y se aquietó. Tapé con mi chal tu impotencia de muerto, con más intención de abrigo que de pudor. Los oía acercarse tintineando látigos, convergentes, las orejas erizadas, los ojos en blanco, unidos, tácitos, íntimos entre ellos, sin hambre, sin urgencias. Horribles. Tu mano muerta no me presionaba, tu montgómery agarrado a la vida como diciéndome algo. Lubí —pensé—, ¿esto es todo?

—Lubí —pensé—. Lubí.

Pero mi pensamiento era un vacío en donde hacía eco el respetuoso silencio de los que habían venido a ver la ceremonia. Como cuerpos de pesadillas los oía acercarse. Qué más podían hacerte, qué imaginación sin fondo podía poseer la justicia para urgar en las oradaciones más ocultas; avanzaban como tártaros al revés, como la humedad en el muro defendido, como ciegos de olfatos exquisitos, detectadores de oficio perfecto. Lo que no es blanco es negro y el margen de error es siempre adjudicable al negro. ¿Qué más te harían desear que hagan contigo? Cuando el olor se inclinó sobre nosotros con el murmullo de medias palabras, lo supe. Ahora te harían desear la paz y una señal de látigo fue suficiente para que no olvidaras tu compañero temblor y la curva emplumada de tu mano. Estertores, repetidas veces estertores y en los últimos separaste tu mano de mi pierna y apretaste tu cara definitiva, parecida a la de alguien que no puedo saber por más que busque en mis recuerdos.

Después, enmudecieron y doblaron los ojos para oír mejor la voz de Lubí, el de los fines últimos y el de las manos puras. El, el gran repartidor de manos, ordenó que destaparan tu cuerpo. Los tres hombres tocaron mi chal y como si se tratara de una larga bandeja flexible se lo llevaron, dejándote desnudo ante mí y ante todos, porque estabas muerto y alguno de nosotros conservaba hasta los guantes. Había mujeres que escondían a sus hijos en sus pelvis y hombres nerviosos que sacaban a sus mujeres del brazo y otros que miraban y no podían dejar de mirarte y estaba tu montgómery blandamente tirado en el piso como disfrutando de algo, y yo a diez centímetros pensando que iría por mi chal antes de salir a la calle, pero pensando en la alternancia de la desnudez entre tú y yo. En ese destiempo pensaba mientras los tres hombres te alzaron, uno tomándote de la cabeza, otro rodeando tu pecho y el tercero sosteniéndote con una mano entre tus piernas. Así los vi caminar por los bordes del semicírculo de la alfombra glacial, a modo de vuelta olímpica, incluso me pareció que sonreían, que relajaban sus orejas por primera vez y murmuraban ya sin ritmo dando pasitos rápidos y cortos que intensificaban el olor. Te llevaban de aquí para allá, te mostraban, aunque hubiera muchos, lo he dicho, que no quisieran mirar.

—Que lo dejen tranquilo —dijo el hombre de antes. Sólo él lo dijo, pero todos ya habían aprendido que tú deseabas la paz, la única al menos que podían imaginar en forma de quietud.

Ni un paso antes ni un paso después se detuvieron a mi lado y con las orejas alertas te dejaron caer sobre mi cuerpo. Cuando la ceremo-

nia parecía terminada, compusimos una vez más una escultura sin equilibrio a causa ahora de la forma sorpresiva con que ellos te habían tirado y yo misma recibido; por otra parte, pocos sabemos qué hacer con un muerto.

Como también pocos son los que saben contemplarlo, la casa se vio levemente agitada, las mujeres recogían carteras, abotonaban niños, los hombres ensayaban el mecanismo del paraguas o verificaban en sus bolsillos la posición diestra y siniestra de cigarrillos y fósforos respectivamente, otras personas volvían a echar un vistazo hacia adelante o alrededor como reconociendo las paredes o como buscando qué llevarse. Pero todos se iban sin titubeos, quiero decir que a pesar de esos gestos retentores, demoradores, salían, esperaban salir por donde y cómo habían entrado. Yo desde la escultura quería ver también la salida de los tres hombres, verlos desaparecer por una puerta no evidente hasta el momento, más que una puerta un espacio de salida, una prolongación intermediaria donde nunca se había realizado una ceremonia y donde Lubí sería tangible, su voz sonora, un lugar donde él pasaría agazapado la mayor parte del tiempo. Pero tal discreto e insensible espacio no existía; había, sí, una puerta tan pequeña que incluso yo hubiera debido encorvarme para pasar, por la que, claro está, no se fueron. Sacudieron sus látigos y sus telas y se sentaron pacientes en unas sillas, lejos, frente a mí. Con cierta inseguridad comencé a arreglar el muerto; a excepción de mis brazos y de mi cuello, mi cuerpo adormecido por su peso sufría los dolores de miles de agujitas que a cada movimiento se me deslizaban un poco más abajo de la piel, aunque nunca tan hondo como para no sentirlas dispersarse y abrir infinitas galerías hormigueantes paralelas a mis huesos. Estos cosquilleos siempre me han hecho suponer la presencia de incontables seres diminutos trajinando dentro de mí sus motivaciones, sus fines, sus rostros (si los tienen) desconocidos me ponen en un estado lamentable de claustrofobia, porque en sus despliegues los imagino acorralando algo en mi interior. Esta claustrofobia de alma, como trato de llamarla, se complicaba con la inconciencia inmóvil de mi cuerpo y yo resultaba la intrincada reunión de dos semimuertes sosteniendo un muerto real, masculino y desnudo. Tenía, además, el malestar de una certeza: los tres hombres conocían mi estado, y, más aún, sus miradas fijas lo sostenían con hilos tensos y electrificados.

Los sentía esperar mi asfixia, esperar mi deseo de alivio con la misma intensidad que se desea la amputación de la zona invasora subiendo hasta la garganta, punzando la nuca, ganándome las sienes con un ritmo fluido y acelerado; un verdadero trabajo de hormigas.

Acaso sería refrescante la palabra de Lubi y los chasquidos de nudos transparentes distrayeran a mis propios crujidos amputados; sería posible que él y yo encontráramos, al fin, la bella posición descansada, pero mi cabeza recogía aún con sus ojos la presencia de los hombres, sus orejas puntiagudas, mi chal olvidado, su montgómery indefenso y casi desafiante en su blandura, la media luz de escondrijo permitido, la sangre seca como un lacre inútil sobre la ausencia de los cuerpos muertos. A cada mirada recordaba y nada entendía. Hasta a ese cuerpo arrojado sobre mí me resultaba imposible tocar, como si todo estuviera envuelto por un cristal finísimo y su primer contacto emplumado y caliente lo perdía en un falso pasado, en una memoria cada vez más lejana y ajena. Todo quedaba bajo mis miradas amnésicas, sonámbulas, todo llegaba a mis oídos en sordina y el peso de él aumentado y aligerado de a ratos me hundía y elevaba con una sensación incontrolable, incómoda desde la imperfección de la escultura que ellos habían construido por señal de Lubi, el de las manos intangibles, el del silencio y la quietud, el del perdón de algo que no nos permitirá cometer, que nunca más cometería si continuaba allí de pedestal socavado sosteniendo las miradas de los tres hombres sin apuro para observar mi petrificación; de no haberme dejado llevar por la helada repulsión de mis piernas por la parálisis, por sus látigos inquietos idénticos a los seres que abrían mis galerías, y en sus látigos pude verles las caras, rostros pequeños y disimulados en convulsiones que me llenaban de asco, me rodeaban de asco, los reconocía. Rompía mi claustrofobia, el cristal en mil pedazos y dejé caer su cuerpo sobre la alfombra glacial, sobre el semicírculo diamantino de filos amenazadores, entre los cuales encontraste sitio sin soltar más sangre. Detrás de mí los cristales continuaban astillándose hasta el polvo, hasta el aire, hasta el irrespirable olor amarillo.

CRISTINA GRISOLIA

Liechtensteinstrasse 81/II/3
1090 WIEN (Austria)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

JUAN PABLO FORNER Y LA ILUSTRACION ESPAÑOLA

(A propósito de un libro de François López)

Nadie interesado por los estudios históricos puede ignorar la curiosidad últimamente despertada entre los historiadores por el conocimiento de nuestro siglo XVIII. Una serie de trabajos han intentado esclarecer los más diversos aspectos de la Ilustración: economía y sociedad, cultura y religión. La importancia de los «novatores», las relaciones Iglesia-Estado observadas bajo la luz de los documentos originales, los límites sociales que se impusieron las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, el verdadero alcance de la masonería, y, en cuanto a personalidades se refiere, la nueva perspectiva producida por el conocimiento de la figura intelectual de Mayáns o los estudios sobre Olavide, Meléndez Valdés, Quintana, Moratín..., han exigido un nuevo planteamiento interpretativo del siglo de las luces español. No está todo hecho, ni mucho menos. Una serie de personalidades esenciales para la comprensión del siglo —Campomanes, Roda o Floridablanca, por citar sólo ministros de Carlos III— están pidiendo un estudio documentado. Todo se andará, porque el ritmo de trabajos parece imparable. Así, una figura especialmente controvertida, Juan Pablo Forner, ha merecido un espléndido estudio del hispanista francés François López.

Forner, polémico y agresivo, poeta y jurista, defensor de la tradición española y admirador del despotismo ilustrado, amigo de Meléndez Valdés y protegido de Floridablanca y Godoy, fiscal de la Audiencia de Sevilla y del Consejo de Castilla, ha sufrido las más dispares interpretaciones. Luis Villanueva, al editar el primer volumen, después no continuado, de las *Obras* de Juan Pablo (1843), pretendía honrar al ilustrado prematuramente desaparecido. Fue una excepción. Todos los historiadores del siglo XIX prefirieron ver en el fiscal del Consejo de Castilla al autor de la *Oración apologética por la España y su mérito literario*, y Menéndez Pelayo creyó descubrir en la obra intelectual de Forner un antecedente de sus propios trabajos en de-

fensa de cuanto, desde su perspectiva, consideraba como gloria nacional. La visión de don Marcelino ha marcado un hito en la historiografía sobre el personaje y ha sellado las interpretaciones tanto de sus seguidores como de sus contradictores. Pues si Sainz Rodríguez, González Ruiz, Zamora Vicente o Jiménez Salas han celebrado al apologista de nuestra cultura, Julián Marías y Javier Herrero han censurado al reaccionario enemigo de las luces.

Semejantes contradicciones constituyen una clara prueba de que se desconocía al personaje o se tenía un concepto equivocado de la Ilustración española. Mejor dicho, las dos razones están en la base de tales divergencias. No obstante, Forner, autor de una obra literaria múltiple y polémica, merecía un esfuerzo de comprensión en busca del hilo conductor que explicase tantas contradicciones aparentes. En un luminoso estudio sobre *El sentimiento de nación en el siglo XVIII*, el profesor Maravall señalaba en Forner «una figura clave del pensamiento español del siglo XVIII». Ha sido, sin embargo, mérito indiscutible de François López el inmenso trabajo de clarificar el alcance y sentido de la persona y obra del fiscal del Consejo de Castilla.

En 1973 publicaba López dos tratados de Forner: *La crisis universitaria* y *La historia de España*. Se trata de dos textos esenciales para conocer el pensamiento ilustrado de Forner y, aunque habían sido editados en el siglo XIX, apenas habían llamado la atención de los historiadores obsesionados por la *Oración apologética*. El importante estudio preliminar de López explicaba ya muchas de las contradicciones atribuidas a Forner. Se trataba, evidentemente, de las conclusiones de un trabajo de análisis previo. Las razones y el proceso intelectual que justificaban aquellas conclusiones, acaban de salir ahora a luz en *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII siècle* (Bordeaux, 1976).

No resulta fácil analizar la densa obra de F. López. La variedad de temas abordados, el profundo estudio de cada uno de los aspectos, la abundantísima bibliografía utilizada dentro de unas coordenadas interpretativas que abarcan todo el siglo XVIII, exigen un detenido examen que en estas páginas sólo podemos esbozar. Para mayor claridad expositiva centraré mi comentario en tres aspectos: estructura del libro; obra literaria y pensamiento de Forner; visión del siglo XVIII.

1. ESTRUCTURA DEL LIBRO

No se trata de un estudio que encaje con el genérico título *Vida y obra de...* López intenta más bien comprender una personalidad como la de Forner, lleno de aristas en su pensamiento y en sus obras

literarias, dentro del ambiente cultural y social. De ahí que no pueda escapar a la necesidad de estudiar la tradición familiar. Vinculado al doctor Andrés Piquer por lazos de sangre y de cultura, Forner tiene íntimas conexiones con el movimiento intelectual valenciano. Hijo de un médico con verdadera vocación de historiador y arqueólogo y con escasos medios económicos, Juan Pablo, que todo tuvo que ganárselo con su esfuerzo y trabajo personales, mirará siempre con recelo a las clases aristocráticas.

Es bien sabido que los orígenes de la Ilustración adquieren en Valencia especial relieve y han sido estudiados con interés por los historiadores recientes. Los trabajos de Vicente Peset y López Piñero han demostrado la conexión de los «novatores» con el movimiento científico europeo a fines del XVII. Asimismo, la figura de Mayans ha adquirido una nueva luz. Mis estudios sobre el erudito valenciano han demostrado la conexión de su mundo cultural y religioso con la tradición española de los grandes humanistas del XVI, así como la herencia del criticismo histórico de Nicolás Antonio y del marqués de Mondéjar. También Vicente Peset ha esclarecido las intensas relaciones culturales de don Gregorio con el mundo ilustrado europeo. Pues bien, François López ha sabido encuadrar la formación intelectual de Forner en las coordenadas culturales de la Ilustración valenciana. No en vano en la biblioteca de Piquer adquirió el futuro polemista el conocimiento de las grandes obras del hispanismo. Punto esencial éste para entender muchos de los aspectos, al parecer contradictorios, de Forner: ataques a Feijoo, repetidas defensas de Mayáns, reivindicaciones de Cervantes, admiración ilimitada por Juan Luis Vives...

Forner estudió en Salamanca. Aunque con cierto retraso, también las luces alcanzaron la vieja y gloriosa Universidad, permitiéndole ampliar el conocimiento, que ya poseía, de las corrientes intelectuales europeas. La reforma de los Colegios Mayores suponía un cambio social trascendente y el «manteísta» Juan Pablo participó de la satisfacción de ver abolidos tantos privilegios. Pero al mismo tiempo, volvió a conectar Forner con el Siglo de Oro español. Alrededor de Cadalso, desterrado en la ciudad del Tormes, se aglutina un grupo de jóvenes: Meléndez Valdés, Iglesias de la Casa, Fr. Diego González, el mismo Juan Pablo, que pasarían a la historia con el nombre de la Escuela Salmantina. El conocimiento de nuestros clásicos está en la base de su concepción poética.

La claridad expositiva impone a F. López la necesidad de seguir el orden cronológico. Ahora bien, dentro de cada una de las etapas de la vida de Forner surge una serie de problemas que el autor estudia

con minuciosidad, sin perder nunca de vista la línea general del pensamiento o la actividad literaria ante los problemas que acuciaban a los intelectuales españoles de la Ilustración. Entre 1778-1784 transcurre una etapa difícil en la vida de Juan Pablo. Finalizados sus estudios, inicia unos años de aprendizaje en la práctica de las leyes. Pero el polemista nato aflora a la menor provocación y las polémicas literarias de la Corte le presentarán abundantes pretextos. López ha sabido ver, detrás de las agrias polémicas de Forner con Iriarte, el trasfondo literario basado en profundas diferencias de interpretación estética, una retrohistoria que habría que remontar a las polémicas de Mayáns con los redactores del *Diario de los literatos* y la sátira social contra la nobleza y sus paniaguados.

Los años siguientes en la vida de Forner están centrados en las polémicas en torno a la *Oración apologética*. F. López nos traza a grandes rasgos la problemática de la «leyenda negra» antiespañola y analiza en ese contexto los caracteres propios y la especial virulencia que adquiere a partir de 1770, la repercusión en nuestro país de las obras de Robertson y Raynal y, en especial, el artículo de Masson de Morvilliers sobre España publicado en la *Encyclopédie méthodique*, origen inmediato de la *Oración* de Forner. Es bien sabido que la *Oración apologética* suscitó una multitud de réplicas y contrarréplicas, y el análisis de López merece los más sinceros plácemes por haber clarificado los orígenes de la *Oración* —no encargada por Floridablanca, como ha venido repitiéndose—, el carácter de género literario que el autor quiso darle, la postura de los historiadores, favorable (Menéndez Pelayo...) o desfavorable (Marías...) y, de manera especial, los presupuestos ideológicos y sociales de los autores de folletos antifornerianos o enemigos de las apologías.

Pero ¿cuál era la actitud de Forner ante la Ilustración? Porque ése es el problema de fondo. El autor dedica al tema dos capítulos separados únicamente por la cronología. El capítulo V, cuyo título es muy expresivo: *Juan Pablo et la république des lettres à la fin de la «belle époque» des Lumières*, finaliza con el nombramiento de Forner como fiscal de la Audiencia de Sevilla en 1791. Mientras el último capítulo está consagrado a los años de Sevilla y a su breve actividad como fiscal del Consejo de Castilla. El problema, sin embargo, es el mismo: la postura ilustrada de Forner. De ahí que el autor estudie los *Discursos filosóficos sobre el hombre*, obra de juventud, las polémicas con García de la Huerta y Cándido María Trigueros, la importantísima censura de la *Historia Universal sacro-profana* del ex jesuita Tomás Borrego, el *Discurso sobre la historia de España* o el *Preservativo contra el ateísmo...*, trabajos estos últimos de plena madurez.

López observa una línea lógica que explica la actitud ilustrada de Forner dentro de las perspectivas reformistas del despotismo ilustrado.

Dos apéndices añade el autor. El primero se ocupa de las *Exequias de la lengua castellana* y constituye un trabajo de enorme interés. F. López estudia la fecha de composición (de especial importancia para el conocimiento del casticismo de Forner al desmontar la argumentación de Menéndez Pelayo), el problema de los diversos textos existentes, el *dossier* de la censura y las razones, precisamente el pensamiento antiaristocrático y en sospechosa connivencia, según los censores, con los revolucionarios franceses —¡quién se lo iba a decir a Menéndez Pelayo, a Marías o a Herrero!—, cuestiones poéticas, así como fuentes literarias. Por cierto que entre los autores modernos, López señala un extraño paralelismo entre las *Exequias* y *Le Temple du Goût* de Voltaire. El segundo apéndice lo constituye un bloque de 45 cartas, en su mayoría inéditas, que, si bien no aportan grandes datos para las ideas estéticas y literarias de Forner, sí clarifican las peripecias humanas, así como las relaciones de Juan Pablo con sus protectores.

2. OBRA LITERARIA Y PENSAMIENTO DE FORNER

Dada la excepcional importancia del polemista en la personalidad de Juan Pablo, la actividad literaria aparece íntimamente unida a la peripecia humana. Tan consciente es del hecho F. López que inicia la biografía con la tradición cultural familiar. El entronque con el movimiento intelectual valenciano le obliga a precisar el concepto de Siglo de Oro.

En la dedicatoria a Carteret de la *Vida de Miguel de Cervantes* habla Mayáns del concepto de Siglo de Oro de las letras españolas, que, sabemos por otros escritos suyos, sitúa en el reinado de Felipe II. Es decir, don Gregorio piensa en los grandes humanistas del XVI (Juan de Avila, Luis de León, Luis de Granada...) como momento cumbre de la literatura española. En contraste, la Real Academia Española entendió desde el primer momento que el Siglo de Oro correspondía al XVII, coincidiendo con la plenitud del barroco. Esta divergencia explica muchas de las polémicas actuales. Rafael Lapesa no duda en afirmar: «El siglo XVIII marca una quiebra de la tradición hispánica, eclipsada por la influencia extranjera.» Lázaro Carreter, por su parte, también parece aceptar ese criterio al asegurar: «La introducción del seudoclasicismo es un hecho artificial. No supone una secuencia del neoclasicismo renacentista, desaparecido en el

siglo XVI ante la violencia del barroco.» En contraste, F. López señala la belleza de la expresión literaria del humanismo renacentista del XVI, sobrio y racionalista, frente al barroco más fastuoso y florido. En consecuencia, no es preciso establecer una conexión directa e inmediata entre neoclásicos y afrancesados, como bien lo demuestra la postura de Martí y Mayáns, que conectan con el pensamiento y expresión literaria de los renacentistas.

Ahora bien, el planteamiento mayansiano del Siglo de Oro está en la base de la concepción literaria de Forner, confirmada durante los años de estudio al contacto con los miembros de la Escuela Salmantina. Concepción que explica las ideas expuestas por Juan Pablo en las primeras polémicas. Con motivo del premio concedido por la Real Academia de la Lengua a la égloga *Batilo* (1780), Tomás de Iriarte se sintió humillado y atacó el poema de Meléndez Valdés. Forner salió en defensa de su amigo. *El cotejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua, El asno erudito* y *Los gramáticos, Historia chinesca* (inédito este último hasta 1970), aparte de la enemistad personal, están basados en divergencias literarias. Forner e Iriarte hablan idiomas distintos, pese a escribir en castellano, y el concepto del Siglo de Oro los separa de tal manera que el fabulista no entiende el planteamiento estético de Juan Pablo. La tradición cultural mayansiana, la naturaleza de la lengua castellana, las ideas estéticas, la oposición de Forner al excesivo influjo del idioma francés en la concepción literaria de Iriarte, son factores esenciales para comprender la polémica. La objetividad de F. López en la exposición es digna de elogio y, a partir de ahora, habrá que tener en cuenta los presupuestos del hispanista francés en defensa de Juan Pablo ante las claras preferencias de Cotarelo o Sebold por el «prosaísmo» poético de Iriarte.

Decíamos antes que los historiadores españoles, conservadores o liberales, han querido ver en la *Oración apologética* una de las obras fundamentales del movimiento reaccionario español y un anticipo de la actitud que tomaría el Gobierno con motivo de la Revolución Francesa. Pero el estudio de F. López demuestra que el planteamiento es incorrecto. El análisis minucioso de la polémica manifiesta que es un error incluir a Juan Pablo en el grupo de los reaccionarios. Forner, pese a las polémicas con Cañuelo o Capmany, está en su misma línea: «Sur la fin, régénérer l'Espagne par les Lumières et une plus grande justice sociale, Forner et ses contradicteurs sont essentiellement d'accord. Ils ne s'opposent que quant aux moyens» (p. 432). Mientras *El Censor* cree que el único medio es la libre discusión, las acusaciones sistemáticas de las deficiencias o los

defectos. Forner piensa que tanta palabrería no sirve para nada, que es mucho más constructivo apoyar los proyectos reformistas del gobierno ilustrado de Carlos III. La respuesta de Juan Pablo a sus contradictores la resume el autor en tres aspectos: «Qu'il n'ignore nullement les abus qui persistent dans le pays; que malgré tout le devoir d'un Espagnol est de défendre sa patrie lorsqu'elle est sans raison moquée et insultée; et enfin qu'il vaut bien mieux agir concrètement par des oeuvres et des actes au service de la nation que de se répandre sans fin en vitupérations amères et désespérées» (p. 433). Confundir, por tanto, a Forner con los reaccionarios —Fernando de Zevallos o Fr. Diego de Cádiz, por ejemplo— es un contrasentido histórico.

¿Cómo explicar, sin embargo, que tal contrasentido permanezca en los planteamientos de Julián Marías o Javier Herrero? Dos razones, a juicio de López, explican el hecho. En primer lugar, mientras los contradictores ilustrados (*El Censor, El Apologista Universal, El Observador*...) fueron obligados a callar, Juan Pablo fue premiado con el nombramiento de fiscal de la Audiencia de Sevilla. Pero esta argumentación nada prueba. En la Revolución Francesa y en el temor de los gobernantes españoles radica la causa de que los periodistas españoles vieran disminuida la libertad de expresión. Más aún, el mismo Forner sufrió las consecuencias. Las *Exequias de la lengua castellana* o el *Discurso sobre la historia de España* no consiguieron el permiso por parte de la censura.

La segunda razón, y a juicio de López la esencial, es que a partir de Menéndez Pelayo, muchos historiadores han querido ver plasmado en la actitud de los ilustrados el problema de las «dos Españas». Durante el reinado de Carlos III no puede hablarse de dos bloques. La situación es mucho más compleja. Si bien «la réaction, de fait, regroupe avec des nuances diverses tous les partisans de l'inmovilisme, voire du retour au passé, qui contrecarrent de toutes leurs forces l'action et les vues d'un gouvernement soucieux de fomenter et de promouvoir...» (p. 434-5), los ilustrados aparecen más divididos. Los hombres que gozan del poder que «prônent une action réformatrice prudente, mais sostenue et très ferme (Forner est de leur côté)...» (p. 435); el partido aragonés, orientado por la alta nobleza reformista, siente un profundo desprecio por los manteístas; y un grupo de francotiradores que quieren acelerar la reforma. Estos «extremistas de la *Ilustración*», según F. López, mantendrán una postura prorevolucionaria dentro de España (caso Arroyal) o huirán a Francia para colaborar en la conquista de su sociedad jacobina. Pero el hecho de que Juan Pablo no participe de estas ideas extremistas no justi-

fica su inclusión entre los reaccionarios. Era pura y simplemente un ilustrado partidario de las *reformas* del Gobierno. Con otras palabras, un defensor del despotismo ilustrado, con todas las limitaciones que podemos ver ahora, pero nunca un reaccionario.

López ha tenido mucho cuidado en precisar la actitud antiaristocrática de Juan Pablo. Dentro de la actitud del grupo valenciano habría que señalar la rebeldía de Mayáns contra la prepotencia de los nobles que se creían con derecho a utilizar en su propio interés las cualidades y conocimientos del intelectual, sin considerarse obligados a agradecer los servicios prestados. (Recuérdese, en este sentido, la ruptura de don Gregorio con el duque de Alba respecto a la biografía de su ilustre antepasado estudiada por mí en el estudio preliminar a la correspondencia cruzada entre Mayáns y Burriel.) Además, existen unos textos aportados por López, en que el Dr. Piquer alaba a quienes con su esfuerzo y trabajo logran superar las dificultades al tiempo que censura a la aristocracia indolente y despreocupada.

En este sentido, Juan Pablo fue más radical. Los textos que así lo aprueban son abundantísimos en el libro de López. Después de transcribir unas palabras de Forner en *Los gramáticos,* burla cáustica de la nobleza española, comenta el hispanista francés: «Certes, la noblesse à cette époque commence à être jugée sans indulgence et l'on a en mémoire ces portraits que Cadalso et Jovellanos ont tracés d'une certaine jeunesse dorée, insouciante, inculte et encanaillée; mais il y a loin de leurs semonces qui sont en fait des admonitions à la violence subversive et amère du pamphlet de Forner. C'est qu'ici la satire n'est plus maniée par un ancien élève du Séminaire des Nobles ou un aristocratique *colegial,* mais par un obscur légiste du Tirs Etat, qui parle au nom des humiliés et des offensés» (p. 307). Sin olvidar que las ideas antiaristocráticas y antifeudales de Forner no serían la mejor garantía después de la Revolución Francesa. Así, pese al favor de Godoy, el *Discurso de la Historia* no obtuvo la licencia de la censura.

Precisamente el *Discurso* constituye una de las obras de Forner en que más evidente resulta el influjo del *Essai sur les moeurs* de Voltaire. La superación de la historia anecdótica aparece clara, pues se trata del estudio de la «historia de la religión, de la legislación, de la economía interior, de la navegación, del comercio, de las ciencias y artes, de las mudanzas y turbulencias intestinas, de las relaciones con los demás pueblos...» François López no deja de observar el desplazamiento del centro de gravedad de la historia (gradación que va desde el peso de la iglesia, la legislación, la economía

en perjuicio de las guerras y conquistas de los reyes), ocupado ahora por la vida de los pueblos, cambio realizado en el siglo XVIII gracias a Voltaire. Además del influjo de los ilustrados franceses, López señala en el *Discurso* la importancia de los economistas españoles (Sancho de Moncada, Fernández de Navarrete, Alvarez Osorio, Caja de Leruela...) y de los clásicos de la razón de Estado (Maquiavelo, Guicciardini, Botero). Son las fuentes de la historiografía de los ilustrados, pero ¡qué lejos estamos del pensamiento reaccionario de los Zevallos o Cádiz!

3. VISION GENERAL DEL SIGLO XVIII

El libro está escrito en 1976 y François López, como buen historiador, conoce y sabe estructurar los estudios recientemente publicados. Hasta muy recientemente, el planteamiento del doctor Marañón era en líneas generales aceptado. El ilustre médico quería ver en la obra del P. Feijoo —*exigencia de experimentación y apertura a Europa*— la introducción de la ciencia moderna en España. El esquema cronológico de Marañón, que era a todas luces inexacto respecto a la cultura europea, se aceptaba en aras de nuestro retraso científico en relación con el mundo occidental.

Estudios *recientes han demostrado que, pese a nuestro retraso*, la apertura al pensamiento moderno es anterior a la obra del benedictino gallego. En 1949 publicaba Olga Quiroz *La introducción de la filosofía moderna en España.* Isaac Cardoso, Mateo Zapata, Tosca..., dentro del llamado eclecticismo, están en contacto con el pensamiento de Descartes, Gassendi... El II Congreso Nacional de Historia de la Medicina (Salamanca, 1965) dedicó sus sesiones a los primeros científicos modernos españoles, los llamados «novatores», que, a fines del XVII, lamentan nuestro retraso respecto a Europa y recuerdan la necesidad de la experimentación. Los trabajos posteriores de López Piñero y Vicente Peset han venido a confirmar la importancia de los «novatores» en el campo de la medicina y matemática. Por mi parte, pienso haber demostrado en *Ilustración y reforma de la iglesia* (1968) que la figura de Mayans resulta incomprensible sin la raíz hispánica de su reformismo y religiosidad anclados en los humanistas del XVI y en el criticismo histórico de Nicolás Antonio y Mondéjar.

François López conoce bien todos estos trabajos, acepta las nuevas aportaciones y construye gran parte de su obra sobre el planteamiento intelectual de los «novatores» que llega a Forner a través de Mayáns y Piquer. Más aún, el hispanista francés añade nuevas ra-

zones. Por de pronto, matiza la vinculación del pensamiento mayansiano con la problemática cultural y religiosa de Erasmo y de los erasmistas españoles. Capítulo interesante, pues, en paralelismo con la relación entre las traducciones de la Biblia y los erasmistas del XVI, quiere ver el interés del grupo ilustrado valenciano (Mayáns, Blasco, Joaquín Lorenzo Villanueva) por la lectura de la Sagrada Escritura en lengua vulgar. Otra aportación, entre muchas, hay que señalar. Los trabajos científicos y culturales del grupo valenciano a lo largo del XVIII aparecen valorados con justicia: la línea que desde los «novatores» y Manuel Martí a través, sobre todo, de Mayáns, encuentra las últimas ramificaciones en la actividad erudita de Cerdá. El rigor metodológico, el hispanismo centrado en los humanistas del XVI, la crítica histórica..., son características del grupo que Forner conoció e intentó hacer suyas.

No es frecuente encontrar un estudio sociológico del libro en España. Pues bien, López intenta analizar las publicaciones en tres momentos del XVIII. En el quinquenio 1721-1725 el anuncio de las publicaciones en la *Gaceta* de Madrid alcanza 271 obras, de las cuales 137, más de la mitad, son libros sobre tema religioso. También la *Gaceta* sirve de base a la evaluación del quinquenio 1741-1745. Un hecho a señalar: aumento de las publicaciones, pero disminución del porcentaje dedicado a temas religiosos, mientras los títulos en el campo de la historia crítica adquieren especial relieve. Es la época de la *Censura de Historias Fabulosas*, de las *Obras Cronológicas* de Mondéjar, así como de los primeros trabajos históricos del P. Flórez. Finalmente, la bibliografía del quinquenio 1784-1788 es estudiada a través de los anuncios de la *Biblioteca periódica anual*. Las publicaciones han aumentado —1.200 anuncios es una buena cifra para la fecha, aunque muy inferior a los libros publicados en Francia—. Pero más interesante como síntoma es la continua disminución del porcentaje de libros religiosos, así como el hecho de que, por primera vez, la mayoría de los anuncios se refieran a ciencias y artes. François López puede precisar, además, la cantidad y calidad de traducciones de libros extranjeros y el predominio de obras francesas. Se trata, bien mirado, de catas parciales. Sin embargo, son clarificadoras y, sobre todo, nos permiten esperar con interés el anuncio de la obra que sobre el tema nos anuncia para fecha próxima.

Los análisis de F. López exigían una serie de precisiones que el autor no duda en plantear con claridad. El pasado debe ser estudiado, ciertamente, desde el presente. Pero existe el peligro de juzgar de los antepasados como si ellos hubieran conocido el futuro y los historiadores del XIX quisieron ver en el siglo de la Ilustración sus propias polémicas entre liberales y reaccionarios. Ahora bien, López,

que ha aprendido las lecciones de Lucien Febvre, intenta comprender más que juzgar. En consecuencia, polemiza con acritud contra el planteamiento ideológico de Menéndez Pelayo. Para el hispanista francés, quien acepte los presupuestos de la *Historia de los Heterodoxos* no puede llegar a comprender las ideas político-religiosas de Forner y sus coetáneos, pues don Marcelino ha hecho un trastueque desde su nostalgia por el Antiguo Régimen y sus intentos por salvar a Mayáns o a Forner, tan regalistas como Campomanes, no se ajustan a la objetividad histórica. «Amoureux des belles-lettres, passionné d'érudition, don Marcelino a dû se dépenser beaucoup pour attirer *a posteriori* dans le camp où il se situait lui-même des hommes tels que Mayáns, Burriel, Masdeu ou Forner qui avaient fait honneur à la science espagnole. Comme ces derniers, en matière de politique ecclésiastique, n'avaient pas été sans partager les convictions des prétendus jansénistes et encyclopédistes, Menéndez Pelayo fut amené, sans bien s'en rendre compte peut-être, à utiliser insidieusement deux poids et deux mesures dans les appréciations qu'il portait sur les principales figures de la *Ilustración*» (p. 496).

No menos duro se manifiesta François López con los historiadores liberales que, con evidente anacronismo, defienden la contradictoria de don Marcelino. He aquí sus palabras: «Des intellectuels libéraux tels que Julián Marías et Javier Herrero nous offrent du XVIII[e] siècle en general et de l'oeuvre de Forner en particulier une idée aussi peu nuancée, en fin de compte, que celle jadis imposée para la *Historia de los heterodoxos españoles.* Le seule chose qui change est que ce qui a été exalté par Menéndez Pelayo devient pour ces partisans de l'«ouverture» et de la libre pensée objet de réprobation ou de dédain. On persiste donc à mettre en oeuvre des catégories non pertinentes, à représenter inlassablement le drame édifiant de deux Espagnes affrontées, où chacune n'est censée porter qu'une couleur: le noir ou le blanc» (p. 576).

Sin embargo, el autor manifiesta su satisfacción por el hecho de que semejantes planteamientos hayan empezado a desmoronarse. Trabajos que proceden de los más diversos campos y ambientes han empezado a estudiar el siglo XVIII con afán de preguntar sin prejuicios sobre el pasado español. En el campo de la historia literaria señala la actitud de Sebold al estudiar el neoclasicismo o el trabajo de René Andioc sobre la polémica acerca del teatro. «Pareillement l'histoire des idées, qui englobe celle du sentiment religieux, de la science, de la philosophie, des doctrines politiques, a accompli de décisifs progrès grâce à A. Mestre, R. Olaechea, V. Peset, J. M. López Piñero, G. Anes, A. Elorza, E. Lluch, etc.» (p. 576).

En esa lista quiere ser incluido François López porque cree colaborar en una empresa colectiva, aunque haya diferencias ideológicas o los temas estudiados sean diversos, en busca de la verdad de nuestro pasado, al tiempo que manifiesta su esperanza de que muchos otros se unan a la empresa. Pero mientras tanto agradezcamos al hispanista francés el talento y el esfuerzo puestos en comprender una parcela importante de nuestra historia.—*ANTONIO MESTRE (Universidad de Valencia, Avda. Giorgeta, 46, 27ª VALENCIA-7.)*

TANTEOS EN EL ARTE DE NOVELAR: «LA FONTANA DE ORO»

Para situar en contexto la primera novela de Galdós miraremos un momento al trasfondo literario que la precedió. *La Fontana de Oro* (1870) tiene un mucho de romántico, como lo atestigua el tratamiento que en ella reciben los elementos argumentales, semejantes a los del *Sancho Saldaña, El señor de Bembibre* o *El doncel de don Enrique el Doliente*. Me refiero a la mezcla de intriga amorosa y ambiente histórico, que en las novelas citadas es el medieval. Sin insistir ahora en la tipicidad romántica de la idealización del amor y de lo pasado, y avanzando por la historia literaria llegamos en seguida a *Fernán Caballero,* en quien las semejanzas con esa clase de novela saltan a la vista. En *Elia* reconocemos los parecidos, pero notando una diferencia esencial: la historia novelada es ya la contemporánea, la vivida por su autora. El cambio se debe seguramente a influencia costumbrista (1).

Fernán Caballero tamizó la ficción romántica, sustituyendo el marco histórico medieval por el contemporáneo y regional (2). En sus obras debió aprender el principiante Galdós algo del arte de novelar, como parece indicarlo la estima en que las tuvo (3). Y a su vez intro-

---

(1) Me refiero al costumbrismo proveniente de los escritos de su madre, que Blanca de los Ríos y Herman Hespelt indicaron, y Javier Herrero estudió con detalle en su indispensable *Fernán Caballero: Un nuevo planteamiento* (Madrid, Gredos, 1963), y no al que dieron fama Mesoneros Romanos y Estébanez Calderón.

(2) Aunque Cecilia Böhl de Faber no fuera la primera en tratar los temas de historia contemporánea, como muy bien mostró Reginald F. Brown en su con frecuencia ignorado *La novela española: 1700-1850* (Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, 1955), y más recientemente Juan Ignacio Ferreras en *Los orígenes de la novela decimonónica: 1800-1830* (Madrid, Taurus, 1973).

(3) Estima que parece haber crecido con el tiempo, quizás debido en parte a su amistad con José María de Pereda, escritor tan cercano en honestidad e ideología a Fernán Caballero. Pereda se burlará de ella en *Pedro Sánchez,* sin saber que el destino los iba a unir por sus semejanzas, como la señalada por Galdós en su primer escrito teórico sobre el género, «Ob-

dujo variaciones en el subgénero, tales como el abandono del regionalismo o la desaristocratización del personaje, arruinando a algunos (los Porreño) o liberalizándolos (familia Bozmediano). En el mundo novelesco galdosiano, caracterizado por la movilidad, unos suben y otros bajan, igualándose, si no en posición económica, sí en su ideología, la de la clase media, cuyo surgimiento en *La Fontana de Oro* ha sido señalado con tanto acierto por el profesor López Morillas (4). Si se me permite añadir una gota de sociología elemental, diré que Galdós operó como un hombre de su clase y de su tiempo, como un intelectual de la burguesía emergente que se creía llamado a presentar una sociedad en su verdadero ser, libre de los idealismos de épocas anteriores, aunque no, claro está, de los de la suya.

En mi opinión, *La Fontana de Oro* contribuye decisivamente a la transformación de la novela de cuño romántico, transformación impuesta por las necesidades expresivas de la novela moderna, que había de ser más fiel a la realidad del mundo en que se escribía. El diseño argumental, concebido en su origen para tramas de escasa profundidad sicológica, en donde los personajes funcionaban como buenos o malos (5), sin matices, era inadecuado para lo que la modernidad exigía: personajes de mayor complejidad humana reclaman el derecho de habitar mundo sólidos en que se acomode mejor su «verdadera» personalidad. Si en el primer momento Galdós no acertó por completo, por lo menos en *La Fontana* ya se insinúa un tipo de estructuración de arquitectura más holgada.

Empezaremos por decir algo de los entes ficticios actuantes en esta novela, pues la textura de ellos difiere notablemente de la exhibida por los personajes que aparecen en las obras de Larra, Gil y Carrasco o Espronceda; difiere, sobre todo, en dos puntos: su inaptitud para el heroísmo y el tipo de motivaciones determinantes de su conducta. El personaje galdosiano actúa impulsado por fuerzas complejas, por sentimientos diversos y a veces contradictorios. No es sólo por la pasión y el honor, como el señor de Bembibre, sino por un sutil conglomerado de sentimientos cuyo funcionamiento recuerda al lector los móviles de su propia conducta y le permite entender mejor lo que está pasando. Por supuesto, nos hallamos ante el germen de figuras novelescas tan «reales» como habrán de serlo Fortunata o Benina.

---

servaciones sobre la novela contemporánea en España», y cito por Benito Pérez Galdós *Ensayos de crítica literaria* (Barcelona, Península, 1971), que lleva una excelente «Introducción» enriquecida con valiosas notas de Laureano Bonet.

(4) Juan López Morillas: *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología* (Barcelona, Ariel, 1972), especialmente las pp. 45 a 77.

(5) Nunca la paraliteratura, la novela por entregas de la época y la literatura han coincidido tanto en su manera de crear los personajes. Juan Ignacio Ferreras ha estudiado bien la dualidad en el folletín decimonónico. Véase *La novela por entregas (1840-1900)* (Madrid, Taurus, 1972).

La heroicidad parece desaparecida del mundo que Galdós empieza a novelar. La hazaña no cabe en un mundo de confines prosaicos y posibilidades limitadas, quedando los sueños como única válvula de escape, por donde nuestros anhelos corren a realizarse. El sueño convertido en vida lo novelará Valera en *Morsamor*, invirtiendo los términos calderonianos: sueño-vida, del que despertamos a golpes de realidad. Del desequilibrio entre la realidad y el sueño procede el desengaño existencial del hombre moderno, bien encarnado en Lázaro, protagonista de *La Fontana de Oro*.

Sin tiempo para aclimatarse a la capital, pasa de viajero en una diligencia a orador en el café donde se reúnen los revolucionarios, café cuyo rótulo da significativamente título a la obra. Una rápida mirada a sus pensamientos, cuando se prepara a subir a la tribuna, le sirve al autor para pulsar y expresar su carácter: «Quién sabía si había algo de providencial en aquella extemporánea visita a *La Fontana*. Sería cosa de ver que sin sacudirse el polvo del camino (esto pensaba él) le acogieran con aplauso en el club más célebre de la monarquía. Tal vez le conocían ya de oídas por sus brillantes discursos de Zaragoza. ¿Cómo tal vez? Sin duda le conocían ya. A estos pensamientos se mezclaba el orgullo de que a oídos de Clara llegara el día siguiente su nombre llevado por la fama. Una apoteosis se le presentaba confusamente ante la vista. ¿Por qué no? Sin duda, aquello era providencial» (p. 53) (6). Este párrafo transmite sin ambigüedad el deseo de fama y el orgullo de que ésta realce su posición y su figura ante la mujer a quien ama y cuyo rendimiento considera así facilitado. Mas el destino le juega una mala pasada; su retórica, triunfal en Zaragoza, fracasa en la capital: la fama se le hace esquiva.

Hasta aquí, nada original ofrece el texto: el personaje está cortado siguiendo patrones literarios bien establecidos. En cambio, páginas adelante, cuando Lázaro vuelva a ensayar el poder de su oratoria, sí percibiremos en su modo de pensar alguna novedad. Es obligado volver al texto y citarlo: «¿Podría él ser ese medio de expresión? ¿Sería el verbo revelador de aquel cuerpo ciego e inconsciente? ¿Hablaría o no hablaría? La masa, en tanto, se arremolinaba y se extendía por la plazuela del Angel. Lázaro la siguió como fascinado; después se apartó con miedo de ella y de sí mismo. Pero no podía resolverse a retirarse. ¿Hablaría o no? Le oirían de seguro. ¿Cómo no, si había de decir cosas tan bellas? El estaba seguro de que las diría. Las palabras que había de decir estaban escritas con letras de fuego en el espacio» (p. 65). Estilísticamente, la reiteración

---

(6) Todas las citas, cuya paginación va entre paréntesis en el texto, provienen del tomo IV de *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1969), 7.ª edición.

de las interrogaciones es el modo adecuado de expresar la duda que el personaje siente, y que es ahora parte integrante de su sustancia, radicada en el «sí mismo». A las interrogaciones sigue la expresión de una seguridad absoluta, de una convicción que deriva casi de una iluminación profética. Las reacciones de Lázaro responden a un móvil de signo concreto frente a las abstracciones en que anteriormente parecía extraviarse. Cuando el pueblo, necesitado de orientación, pida un guía, un portavoz, él responderá con palabras incendiarias, como la masa popular espera oírle y acabará perdiéndose en un deliquio oratorio.

Arrastrado por su verborrea, el personaje se olvida de todo; alterado y enajenado, sólo vuelve en sí cuando un soldado le arresta. El narrador describe bien cómo la solidez de la fuerza física domina a la endeblez del chisporroteo verbal, con sus fuegos brillantes, pero efímeros. Lázaro va a la cárcel y seguramente, dadas las circunstancias, su exaltación no podía llevarle a otro sitio. Entiéndase su jacobinismo como sinónimo de idealismo: es aquí una forma romántica de comportamiento y el componente esencial de su modo de ser, al que acompaña la duda intermitente y la indecisión respecto al valor de sus actos. Galdós le opone la figura de Claudio Bozmediano, joven aristócrata liberal, levemente tocado de romanticismo y teatralidad en sus aventuras amorosas (contadas con dramatismo folletinesco, un tanto irónico), para las que se vale de disfraces, puertas falsas y demás instrumental del caso; mas en la vida práctica se conduce de manera calma y ponderada, como partidario de soluciones bien meditadas y nunca arriesgadas. El contacto de Lázaro con Bozmediano produce un efecto catalítico: en el primero se producirá otro cambio, decisivo esta vez, cuya exposición aplazamos por un momento, para dar paso ahora a otra figura compleja.

NARRADOR

Se trata de alguien cuya voz suena con acentos múltiples en la novela: del narrador, que unas veces habla en tono conciliador, amistoso y comprensivo, del que va surgiendo sin dificultad una prosa coloquial (la que a lo largo de los años fue siendo en Galdós más depurada, más flexible y más precisa); otras veces se oye la voz de un historiador en la que se producen rupturas y hasta desdoblamientos que acusan su semejanza con la del español común, indignado ante los sucesos de su patria: «Entonces una democracia nacida en los trastornos de la revolución y alzamiento nacional, fundada en moderno criterio político, en cincuenta años se ha ido difícilmente

elaborando. Grandes delirios bastardearon un tanto los nobles esfuerzos de aquella juventud, que tomó sobre sí la gran tarea de formar y educar la opinión que hasta entonces no existía» (p. 14).

Hasta aquí la serenidad del cronista y su ampulosidad se sobreponen a la pasión, pero en otras ocasiones el tono cambia y se hace no sólo acusatorio, imprecatorio también. Veámoslo: «Fernando VII fue el monstruo más execrable que ha abortado el derecho divino. Como hombre, reunía todo lo malo que cabe en nuestra naturaleza; como rey, resumió en sí cuanto de flaco y torpe puede caber en la potestad real» (pp. 171-172). Objetiva a veces, altisonante con frecuencia, política e incisiva a menudo, la voz que se refiere a lo histórico no se deja integrar con la que cuenta los incidentes propiamente novelescos. Si nos atenemos al preámbulo, Galdós parece creer que la importancia de esta novela residía en ser un relato fiel de sucesos históricos acontecidos en 1821, semejantes, según él, a los de 1868, de que en su juventud fue testigo. Con el debido respeto, disentimos: ciertos tratados históricos describen lo ocurrido con más imparcialidad y con mayor profusión de datos. El interés de *La Fontana de Oro* estriba, y ello lo digo a sabiendas de que es redundante afirmarlo, en lo novelesco, en lo que tiene de creación.

El desenfado con que se produce el narrador de los episodios inventados es rasgo que le distingue del narrador cronista de la Historia. Al comienzo, aquél se muestra un tanto cauteloso: «fuera posible trasladar al lector...» (p. 9), o se acoge al plural igualador: «entraremos también en el café...» (p. 10), lo que nos permite sentirnos cerca del narrador, experimentar la impresión de hallarnos dentro del discurso y de competir el entendimiento de quien habla.

Comprobada la credibilidad del narrador, se hace dueño de la situación y hasta se toma la libertad de sustituir las palabras de los personajes por otras aproximadas: «Es probable —dice— que el militar no empleara estos mismos términos; pero es seguro que las ideas eran las mismas» (p. 23). Y afirmando sus derechos acaba haciendo gala de su papel y funciones narrativas. Por descontado se da que entre sus capacidades se encuentran las de leer los sueños (p. 29), transcribir *flashes* de la conciencia del personaje o minimonólogos interiores (p. 53), y relacionarse con los personajes, a quienes visita, como más tarde hará el narrador de *La de Bringas*. Lo sabe todo y su omnisciencia es absoluta: «Pero había momentos, y de eso sólo el autor de este libro puede ser testigo...» (p. 73). Esta omnisciencia es en sí poco reveladora por demasiado obvia, pero sin duda entraña una vigorosa conciencia de autonomía creadora. Al na-

rrador le complace ejercer sus poderes y sin vacilar los ejercita al máximo: «Tenemos datos para creer que la devota no dijo esto con las mismas palabras empleadas en nuestro escrito. Pero si el lector lo encuentra inverosímil, si no le parece propio de la boca en que lo hemos puestos, considérelo dicho por el autor, que es lo mismo» (p. 127). Se complace, pues, en alardear de creador, aunque luego se arrepienta y trate de rectificar, como cuando asegura que Bozmediano «es la persona a quien debemos las noticias y datos de que se ha formado este libro» (p. 169), e incluso se vaya de viaje con el personaje (p. 185), declarándolo persona real y diciendo que ha cambiado su nombre, disimulándolo con el que le ha puesto en la ficción (p. 89).

En novelas posteriores, Galdós sabrá contar de manera distinta, más sutil e insinuante, llevando al extremo la familiaridad del narrador con los personajes. Aquí el narrador es tan exaltado como el protagonista y quizá la intervención autorial, deseosa de ejercer un efecto moderador, es la que impone, en los últimos capítulos, a Bozmediano la responsabilidad de contar la historia, y esto no sólo por ser él quien de veras lo sabe, sino por ser el llamado a solucionar lo que se refiere a ella —el asalto a su casa, donde se reúnen los liberales— y lo relativo al incidente ficticio —organizando la huida de los enamorados—. El narrador orgulloso de su omnisciencia se repliega, y por medio del diálogo y la narración indirecta traspasa la responsabilidad de contar los hechos a los personajes que los han vivido.

ESTRUCTURA

El diseño autorial de la novela está tejido con dos hilos de color opuesto: negro el uno, el de los sucedidos históricos, y rosa el otro, correspondiente a los episodios amorosos. Negro, porque la historia evoluciona movida por turbias maniobras y oscuros designios; rosa, porque la intriga amorosa, resumible en las alternativas ocurridas en el triángulo Lázaro-Clara-Claudio, gira en torno a la muchacha, criatura idealizada, colmada de virtudes, que tiñe de suave color cuanto toca. De la mezcla de ambos hilos no surge un nuevo color uniforme; el rosa, por más grueso, domina sobre el negro, que se adelgaza a cada paso. Galdós trataba de innovar, asignando a la historia un papel nuevo, a nivel de diseño, que consistiría en formar parte integrante del todo artístico, y no el de ser simple *background*, como en las novelas de *Fernán Caballero*. Pero el éxito no le acompañó aquí; la función estaba ya demasiado condicionada por la literatura inme-

diatamente anterior, y hasta los *Episodios Nacionales* no consigue realmente armonizar los materiales de la novela histórica.

Otra razón, de no menos peso, condicionó la imperfecta trabazón del diseño: el desfase de las voces narrativas. La división entre el cronista y el relator de la ficción no va sincronizada; el autor se ve obligado a recurrir a clichés narrativos, como el «sigamos nuestro cuento», u otro del mismo tipo, para pasar de un grupo temático a otro, con lo cual resalta la falta de continuidad tonal.

La reflexión sobre la obra permite al finalizar su lectura advertir que mientras los cabos de la intriga novelesca quedan bien atados (boda de Clara y Lázaro), los de la historia, en cambio, siguen sueltos, como es forzoso que sigan, puesto que la historia nunca concluye. Lo más importante, en nuestra opinión, es observar cómo en el proceso de la escritura se va insinuando, bajo el diseño, un orden latente: allí está en ciernes la novela de tesis con su epicentro correspondiente, el café. Los elementos novelescos coloreados en negro y rosa componen una nueva figura de proporciones más ajustadas, ya que acogen a quienes antes no tenían cabida en el texto, por ejemplo, a personajes como Coletilla o el barbero Calleja, que inicialmente parecían ser poco más que ornamentación costumbrista, sin otra función que la de desempeñar papeles secundarios. Creemos decisivo el hecho de que los elementos novelescos dispersos sean atraídos al espacio del café, que a modo de imán atrae y conjunta. Bajo la ordenación autorial, los materiales se revelan para equilibrarse y converger en un sistema de mayor amplitud y significado, que desborda el diseño primitivo.

El café, con su pequeñez física, es, sin embargo, espacio apropiado para quienes en él se juntan, y en el texto resulta tener diversas significaciones (7). A la estrechez e irregularidad de forma del local, se corresponden las opiniones de los voceros y revolucionarios, limitados e inseguros. Los extremismos interesados se manifiestan de modo idóneo en lugares subterráneos. Además, la falsedad de las posiciones allí declaradas concuerda con el decorado, de menos consistencia que el cartón-piedra, pero de grandes pretensiones, como las volutas, o, dicho en lenguaje llano, «morcillas extremeñas», que adornan las columnas. Y para no ahorrar detalles, aún diremos que el humo de los quinqués empapa a los concurrentes, sumiéndolos en una neblina maloliente y simbólica. Algunas veces advierte el narrador que los tales quinqués se apagan, dejando «que salvaran la patria a oscuras, los apóstoles de la libertad» (p. 19). Obvio simbolismo

---

(7) Una comparación muy sabrosa y significativa se podría hacer entre *La Fontana* y el Café de doña Rosa que aparece en *La colmena*, de Camilo José Cela. Sería buen ejemplo para ilustrar las diferencias entre la España fernandina y la de posguerra franquista.

también, como lo es el de los roedores, dignos del local, representados por tipos como el barbero Calleja y otros de su calaña.

A través de Coletilla la perfidia oficial penetra en *La Fontana de Oro*. Realidades que fueron entonces y tal vez son ahora el pan nuestro de cada día. Fernando VII, miserable demiurgo, maneja a los contertulios del café como muñecos de trapo, sirviéndose directamente de Orejón, monárquico fanático, o indirectamente del Doctrino, mercenario exaltado. La ausencia de los moderados (tantas veces observable en la realidad española) es significativa y se realza por el hecho de que algún personaje de este tipo, primero contertulio de los fontanistas, deje de asistir al café. Pero aun los hechos ocurridos fuera de este lugar se relacionan con cuanto en él sucede. El lector, espontánea y quizá subconscientemente, los agrega al espacio-eje de la novela.

De todo este conjunto de hechos va emergiendo la tesis implícita; una tesis muy acorde con la ideología del autor: la evolución pacífica es el modo eficaz de producir cambios políticos; la violencia es siempre estéril. España está presentada en situación lamentable, dominada por la corrupción absolutista, de cuya descomposición le urge salvarse. La lección del texto señala como viable el camino único que acabamos de indicar. Será Lázaro quien, tendiendo un puente simbólico entre las tajantes oposiciones políticas del español, deje de ser un exaltado para convertirse a la moderación posibilista, encontrando en esta conversión su personal camino de perfección.

La transformación final de Lázaro da lugar a una auténtica resurrección simbólica. Un hombre nuevo, cuya conducta antepone lo humanitario al espíritu de partido, se presenta al lector: «La venganza que tomarían los exaltados, autores del complot, si sabían que por él había fracasado su crimen, sería espantosa; pero ¿qué le importaba la venganza? Era preciso evitar el crimen. Importábale poco, por el momento, que estallara el motín con un simple fin político. Lo que no podía soportar era que se asesinara a una docena de hombres indefensos e inocentes» (p. 173). Su reacción significa que lo concreto, vida humana, le importa más que lo abstracto, «los principios». Lázaro ha recorrido ya la distancia que separa el jacobinismo de la moderación, y se porta como el narrador quiere. Identificado con el personaje, le presta las palabras y el acento convenientes. Incluso en el párrafo siguiente cederá la responsabilidad del relato a Bozmediano, o sea, como su nombre indica, a la voz del hombre medio, la voz de quien por equidistar de los extremos, parece más justo y, desde luego, más equilibrado. Ello no impide que el narra-

dor-historiador recupere la palabra dos páginas después y se lance a una diatriba contra el rey.

El final no sobra y aún diríamos que el diseño original lo exige, pero el narrador mismo parece darse cuenta de que, desde cierto punto de vista, no es absolutamente necesario (8). La novela ha llegado, por su dinámica interna, a un punto de equilibrio que se centra en torno al café y sirve para probar una tesis presente en cada palabra del libro: en la conversión o resurrección de Lázaro esa tesis se hace visible: el personaje que primero pasó de figurín de novela amorosa a revolucionario, en un segundo y decisivo momento opta por la renovación contra la revolución, concordando así con el modo de sentir de autor y narrador. Ni inmovilismo absolutista ni libertinaje y violencia: tal es la conclusión y lo que se trataba de demostrar.

Desde el punto de vista del lector puede hablarse de *La Fontana de Oro* como novela de estructura frágil: estructura, digamos, de castillo de naipes. Me explicaré. Leyéndola encontramos una novela de trama amorosa convencional, pero que, a diferencia de las románticas, acaba bien. Pensamos, como el texto sugiere, que los episodios amatorios son los más importantes de la obra, pero, según avanzamos en la lectura, nos damos cuenta de que en nuestro cerebro ha ido construyéndose un sistema de ordenación de valores en torno al café. El lector se ha dejado llevar por cosas que están implícitas en el texto, sobreañadiendo algo a lo que el autor imaginó hacer, pues esa ordenación se basa en la concepción del café como eje de la acción y como símbolo de la lucha entre libertad y libertinaje y entre libertad y opresión.

Años después, al escribir *Doña Perfecta*, Galdós subordinará la trama amorosa a las tensiones político-sociales que en ella se registran. Aquí no. Parece como si Galdós no hubiera tenido todavía la claridad de visión que le permitió ver a Orbajosa como una entidad simbólica de España entera. El café de *La Fontana* no tiene este carácter. Con todo, es evidente que, terminada la novela, advirtió que ésta había adquirido una significación en que al escribirla no pensaba. En breve «Preámbulo», escrito en 1870, lo que destaca es el valor históriso de la obra y la semejanza de los acontecimientos de 1822 y los ocurridos inmediatamente antes y después de la Revolución de Septiembre.

---

(8) Esto podría explicar los dos finales de la novela. La segunda edición lleva uno diferente, donde Lázaro muere asesinado, en vez del *happy ending* de la tercera edición, la definitiva. Florián Smieja ha estudiado y publicado la variante final, «An Alternate Ending of *La Fontana de Oro*», *The Modern Quarterly Review*, LXI (1966), 426-433.

Lo que aquí hemos llamado una latencia: la tesis, como principio estructurante de la novela, será la base sobre la que organice muy conscientemcente obras de mayor envergadura que ésta, *Gloria* y *Doña Perfecta*. El protagonista de esta última tiene un digno precursor en el Lázaro de *La Fontana de Oro*, primer personaje galdosiano de este nombre.—*GERMAN GULLON (University of Pennsylvania. Philadelphia, Penn. 19174. USA.)*

PARMENO: LA LIBERACION DEL SER AUTENTICO. EL ANTIHEROE

Tras los análisis que de la figura de Pármeno hicieran Stephen Gilman (1) y María Rosa Lida (2) en sus respectivos estudios sobre la obra de Fernando de Rojas, una nueva aproximación a este personaje puede parecer, si no superflua, sí poco justificada. Cierto: lo fundamental sobre Pármeno ya fue dicho —y de manera muy sugestiva— por ambos autores. Sin embargo, dos razones nos han movido a emprender este nuevo análisis. Primera: el carácter complementario de los acercamientos de Gilman y de Lida; ambos se complementan, y esto porque ninguno de ellos pretendía —como más adelante veremos— el estudio exhaustivo del personaje; este hecho bastaría para justificar el intento de englobar ambos análisis en otro que armonizase las observaciones logradas en cada uno de ellos. La segunda razón consiste en el análisis sociohistórico de Pármeno que presentó el ya clásico libro de Maravall, *El mundo social de «La Celestina»* (3). Este análisis vino a cubrir toda una serie de interrogantes que los anteriores, debido a la limitación que supone la adopción de un método —psicológico el de Lida, y «biográfico» (4) el de Gilman—, suscitaban; en otros aspectos, su estudio venía a confirmar lo expuesto por sus predecesores, mediante sus hallazgos sobre la realidad sociohistórica en que se gestó *La Celestina*.

Tres visiones o acercamientos, pues, de este interesante personaje. En la realización de nuestro análisis, nos basaremos sobre todo en ellas, citándolas a menudo bien para aprovechar sus observaciones,

---

(1) *«La Celestina»: arte y estructura* (trad. del inglés). Madrid, Taurus, 1974.

(2) *Originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

(3) José Antonio Maravall: *El mundo social de «La Celestina»*, 3.ª ed. revisada. Madrid, Gredos, 1972.

(4) En el sentido que Gilman da a este término: la biografía del personaje en la obra, su trayectoria vital en la misma.

bien para mostrar los puntos en que —procediendo por vías diferentes— coinciden o divergen. Pero antes, y para refrescar la memoria del lector, daremos un breve resumen de cada uno de estos análisis, procurando señalar la motivación y el método seguido por sus respectivos autores.

I. LA «TRAYECTORIA VITAL» DEL PERSONAJE

En el capítulo III de su libro, titulado «El arte de la creación de personajes», Gilman estudia lo que él denomina «trayectoria vital del personaje», en la figura de Pármeno. El objetivo de Gilman es demostrar que no hay en la obra una caracterización basada en la tercera persona: «La vida de Pármeno, lo mismo que los 'esquemas de caracterización', nos revela que, en efecto, el *tú* y el *yo* que concurren en cada situación son responsables de cuanto ocurre y de cuanto se dice. En vez de caracterizaciones fijas, que encauzan el diálogo a priori, lo que vemos es una 'evolución' de la vida hablada a través de sucesivas situaciones vitales. Comprender esto equivale a lograr una nueva comprensión del arte de Rojas. Este se consagra —y no puede menos que consagrarse— a la presentación de cada una de las vidas como trayectoria significativa y fácilmente perceptible» (5).

El estudio de Gilman, pues, no pretende darnos un análisis exhaustivo —que explicaría cada aparición, cada intervención del personaje. Busca —y lo consigue muy inteligentemente— ejemplificar su tesis. Sin embargo, faltaríamos a la verdad si dijésemos que «ajusta» dicho personaje a su hipótesis. No; la suya es una interpretación fiel, un espléndido análisis de la figura de Pármeno. Su base o punto de partida se encuentra en el cambio de personalidad sufrido a lo largo de la obra por dicha figura: cambio de personalidad que, como muy bien recalca (6), no implica un cambio del ser esencial de la persona. No obstante, son escasas las referencias que podrían ayudarnos a la comprensión del verdadero ser de Pármeno. Esta imprecisión —y la omisión de ciertos pasajes de la trayectoria de Pármeno; pasajes que, si bien no alteran profundamente la interpretación de Gilman, al ser comentados, modificarían en cierto modo dicha interpretación— nos lleva a considerar su visión como incompleta.

---

(5) *Op. cit.*, p. 122. Subrayados del autor.

(6) «Las nuevas situaciones pueden modificar los sentimientos: lo que permanece más o menos inalterado es el llamado 'sentiment du moi', y sobre esta base reanuda Rojas el esquema previo» (p. 104).

Parte Lida del hecho de que Pármeno es un adolescente, explicando así su conducta. A fuer de adolescente, Pármeno se sabe inferior en un mundo donde la vejez —la experiencia— prevalece sobre cualquier otra fuente de conocimiento. Celestina, que lo sabe, no dejará de esgrimir este arma a su favor (7). Pármeno trata por todos los medios de superar esta inferioridad y de alcanzar la condición de adulto (8); de aquí que se sirva constantemente de su «ingenio sutil» para cosechar admiración —reconocimiento de su valía— entre los adultos (9). El camino para superar su adolescencia será el descubrimiento de la mujer. En esta sensualidad típica del adolescente halla Celestina su más poderosa palanca para captar al peligroso mozo (10). Al hablar de los afectos de Pármeno, Lida toca en las zonas más profundas de su ser: «Aparte la sensualidad, Pármeno no exhibe afectos ni pasiones» (11). Lida señala asimismo el fondo rencoroso y la dudosa fidelidad —«más parece ejercicio de su cínico entendimiento que limpia adhesión: antes que defender al amo, Pármeno se empeña en mostrar que él no se deja prender en las asechanzas de Celestina, y otras veces su buen consejo parece emanar de pura envidia»— del personaje (12). Finalmente afirma el miedo de Pármeno, lo que nos lleva al fondo cobarde que luego señalaremos (13). Su máxima observación sobre el ser auténtico de Pármeno: «Pármeno, hijo de madre infame, ve el mundo a través de su experiencia de sirviente andariego, a través de su agudeza corrosiva: Pármeno, sí, presenta hondo contacto con el pícaro del Siglo de Oro» (14).

Por último, María Rosa Lida traza la línea en que se produce el cambio de Pármeno. La transcribimos íntegra para ulteriores referencias:

> «Rojas no quiso dar por terminada la fidelidad del mozo en la última página del acto I, donde el 'antiguo auctor' le muestra ya avenido con Sempronio y con Celestina, como si se hubiera propuesto trazar la propagación de un cambio a través de los distintos planos que integran un carácter, desde el nivel de la inteligencia hasta el de los hábitos. En efecto: los copiosos razonamientos de Celestina (y la insinuación de amores con Areúsa) agotan su arsenal lógico, y Pármeno resuelve pasarse al bando infiel. No obstante

(7) *Op. cit.*, p. 602.
(8) *Op. cit.*, p. 603.
(9) *Op. cit.*, p. 605.
(10) *Op. cit.*, p. 604.
(11) *Op. cit.*, p. 608.
(12) *Op. cit.*, p. 608.
(13) *Op. cit.*, p. 605.
(14) *Op. cit.*, p. 610.

su resolución, en el acto siguiente ofrece a Calisto consejo sano (II, 120), *tanto más notable* cuanto que Calisto busca su aprobación, primero con humildad y luego con denuestos. Degradado a mozo de caballos, vacía su despecho en imprecaciones y propósitos de traición, pero en rigor no ceja en su lealtad y todavía la mantiene, *si bien* más matizada por la envidia que por simpatía a Calisto: como quiera que sea, *algo más hondo* le impide cambiar, contra su raciocinio (como se lo enrostra Celestina, VII, 230: 'hablando *por antojo*, más que por razón') y su despecho. Sólo en la alcoba de Areúsa la voluptuosidad le hace capitular y allanarse impaciente al pacto que la vieja le impone (VII, 255 y ss.). *Pero todavía* en el acto siguiente (VIII, 7 y ss.), después que el amor de Areúsa *ha arrollado su entendimiento y su voluntad*, Pármeno *se estremece* repetidamente por no hallarse al servicio de su amo a la hora acostumbrada: la tenacidad del hábito es la última fidelidad que retiene» (15).

Hemos subrayado aquellos puntos cuya explicación —ya que hay una causa que, como hilo, los ensarta a todos— daremos en nuestro análisis.

III. VISION SOCIOHISTORICA

Según Maravall, «Pármeno confiesa en un primer momento su adhesión al señor [...] en las primeras escenas, sufre por el estado de su amo y se expone una y otra vez a aconsejarle en medio de su desatentado furor. Y cuando Calixto, para librarse de su impertinente amonestación, le ofrece remunerar su noble interés, Pármeno protesta de ello...» Prosigue Maravall su análisis señalando la confusión de que Celestina se vale para su intento de captación del mozo, haciéndole creer que el «modelo de buen servidor» es Sempronio. Luego, el autor demuestra cómo es Calixto —cuyo desorden constituye el germen de la acción—, quien se encargará de dar aparentemente razón a Celestina poniendo de manifiesto asimismo la evidente injusticia que Calixto comete al desestimar a Pármeno y elogiar a Sempronio. Continúa Maravall:

«A pesar de todo, Pármeno *no sólo se defiende largamente* de dejarse arrastrar por las proposiciones de Celestina, *y vacila y aun se vuelve atrás varias veces* en el desleal acuerdo con ella y con Sempronio, sino que todavía, avanzada la acción, sigue lamentando que los engaños de Celestina hayan pesado más que sus saludables consejos (aucto VII). Pero llega un momento en que *el desorden de su amo*, la codicia por la cadena de oro que éste ha entregado a la

(15) *Op. cit.*, p. 610.

vieja y el goce de la posesión de Areúsa, le vencen definitivamente, y entonces Pármeno es arrastrado *más ciegamente que todos los demás* contra su señor. También en esto, desde el punto de vista de lo que pueda ser la reacción psicológica de un personaje, resulta el hilo construido por Rojas perfectamente claro. Al entrar en la sociedad de las rameras, al aceptar las maquinaciones de los desleales, al renunciar a la fidelidad en su servicio al amor *Pármeno acentúa las muestras de resentimiento.* Y así, con ocasión de preparar una opípara comida en casa de Celestina, con lo hurtado en la despensa de Calixto, no se contenta ya con esa pequeña falta del hurto: para satisfacer el odio que ha ido formándose en él, necesita más: 'allá fablaremos más largamente en su daño y nuestro provecho', propone a los demás, *con violento despego de su línea de comportamiento anterior.* También al despedirse en otro momento de Calixto tiene unas frases de agria malquerencia hacia su amo, nacidas del rencor que le guarda por el envilecimiento que su desorden echa sobre todos y porque se le han venido abajo las razones en que se basaba su aceptación del sistema social de respeto al señor en que había vivido» (16).

Tras la lectura de este pasaje, cuatro cuestiones surgen inmediatamente a partir de los subrayados. Antes de pasar a comentarla advirtamos, sin embargo, que no era la intención de Maravall dar un análisis psicológico de Pármeno —como claramente señala el autor—, sino completar con esta visión sociohistórica la interpretación que del personaje hicieran Gilman y Lida; afirmación que puede extenderse al carácter de su libro con respecto a los de estos autores.

Dichas cuestiones son: A) ¿Por qué se defiende Pármeno de dejarse arrastrar por las proposiciones de Celestina? ¿Por qué vacila y se vuelve atrás? ¿Por «fidelidad» a Calixto? ¿Porque, como dice Gilman, «aparte del carácter relativamente conservador de la segunda persona, es también probable que Pármeno se aferre a su crítica de Celestina como a una especie de manto capaz de cubrir la nueva desnudez de su ser?» (17). No; Gilman anda cerca de la respuesta al hablar de esta nueva desnudez de su ser que siente Pármeno, pero no acierta con la razón; ésta hay que ir a buscarla en ese *ser* de Pármeno. B) El desorden de su amo, junto con la codicia y el goce de Areúsa, ¿es la causa —como dice Maravall— del vencimiento de Pármeno, o sólo un pretexto, una manifestación, de un motivo más hondo, su ser auténtico que brotará después de que Celestina quiebre sus imágenes ideales? ¿Por qué, si no, Pármeno se entrega «más ciegamente que todos», como bien advierte Maravall? C) ¿Cuál es el motivo, no el pretexto, de que Pármeno acentúe las muestras de resentimiento frente a Calixto?

---

(16) Maravall, *op. cit.*
(17) Gilman, p. 113.

Nuevamente la respuesta hay que ir a buscarla en el ser de este personaje. D) ¿Cómo hay que interpretar ese «violento despego de su línea anterior»?

Con esto podemos pasar adelante y dar comienzo a nuestro análisis.

IV. PARMENO: LA LIBERACION DEL SER AUTENTICO

Cuantos se han acercado a *La Celestina* (18) concuerdan en señalar que Rojas ha querido mostrar en la figura de Pármeno todo un proceso de cambio que va desde su posición de criado fiel a su amo hasta su completa adhesión al bando de Sempronio y Celestina y el encono contra Calixto. O sea, hasta alcanzar una línea de conducta diametralmente opuesta a la que seguía al comienzo de la obra. Cada uno de los críticos anteriormente citados ha explicado dicho cambio a partir de su particular método. Falta, sin embargo, una apreciación honda de dicho cambio que armonice estos juicios, y ello a pesar del penetrante análisis psicológico de María Rosa Lida, ya que —repetimos— la clave de este cambio —junto con la determinada por el desordenado comportamiento de esa sociedad, particularmente de Calixto, como certeramente señala Maravall— se encuentra en el ser auténtico o ser profundo de Pármeno, que Rojas, de manera genial, va a desnudar, o mejor dicho, a hacer surgir a la luz ante nuestros ojos. El cambio de Pármeno es, en su motivación más honda, lo que podríamos llamar —dicho con términos de nuestro tiempo— una liberación de la personalidad, un llegar a ser el que se es, en términos existencialistas.

Tres son las fases por las que atraviesa Pármeno para llegar a ser el que es, rompiendo así las imágenes ideales que de sí mismo había forjado —ayudado en esto por el condicionamiento que le imponía su situación social— y a las cuales había adaptado su conducta, negando o reprimiendo su ser íntimo y verdadero. Estas tres fases pueden resumirse así:

Primera: Conciencia de sí, de su ser, frente a la situación que ocupa en el mundo. Esta toma de conciencia —que coincide con un momento tan crítico como es la adolescencia— produce a Pármeno un gran desasosiego. El agente que provoca esta primera, y las siguientes, será Celestina.

Segunda: Que podemos dividir en dos momentos: A) Pármeno deja asomar una parte de ese su ser reprimido o negado, movido por

---

(18) Utilizaremos la edición crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter: *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado «La Celestina»*, 3.ª ed. corregida. Madrid, CSIC, 1970 («Clásicos Hispánicos»).

el despecho y por la sensualidad. Esto se advierte en esa repuesta que da a Celestina y que no ha recibido atención por parte de la crítica: «No soy el que solía» (aucto VII, 10-11). B) La posesión de la mujer, Areúsa, le infunde una nueva energía para luchar y atreverse a sacar otra porción de su ser. En términos psicoanalíticos se diría que Pármeno ha liberado su ánima; ha matado al dragón y rescata a la princesa (19). Las consecuencias de esta vigorización son: la amistad con Sempronio y el rompimiento ante éste de su imagen de fiel criado al hurtar en la despensa de Calixto. Por otro lado se le despierta un nuevo rencor contra este último, al advertir su condición de criado *que lo sujeta económicamente* a él. Recuérdese cómo Pármeno insiste en esta obligación al tener que abandonar el lecho de Areúsa —«se estremece», decía Lida.

Tercera: Mientras esperan a Calixto ante el huerto de Melibea, Pármeno denuncia su cobardía ante su compañero. Obsérvese, no obstante, cómo agradece a Sempronio que haya sido el primero en hacerlo. De este modo vemos salir ya del todo a flote la zona más oscura del ser de Pármeno, zona que todavía estaba enterrada (20). Desgraciadamente, más que un héroe, Pármeno es un antihéroe. De aquí que se le pueda relacionar con el pícaro. Su auténtico ser resulta despreciable: es rencoroso, hipócrita y cobarde. Sobre esto último es preciso señalar que no ofende tanto el que confiese su miedo —algo humano y comprensible— ni siquiera el que no sea capaz de dominarlo —el auténtico valor—, sino que, además, se complazca en él y lo haga materia de chiste. Un ser ruin, propio del hijo de una alcahueta —Claudina— y servidor en varias casas (21). Pero este es su ser, y Pármeno es el que es. Se ha liberado por completo de su ser ficticio, de su imagen ideal. Se ha aceptado tal cual es, excepto en un punto, punto fatal para Celes-

---

(19) Escribe Gregorio Marañón. «Nos explicamos ahora por qué la pubertad tiende a eliminar el alma antigua y común para crear la personalidad presente y diferenciada. Entonces es cuando el miedo desaparece, como tantos otros rasgos ancestrales. Por eso el pastorcillo de la égloga, al dar el primer beso a su amada, se siente, en el mismo instante, lleno de valor y capaz de conquistar el mundo: por eso, no en vano, el vulgo, con su tosquedad certera, equipara el coraje de los hombres a los grados de su ímpetu sexual» (en «Sociedad y libertad», ensayo recogido en *Historia y Vida*, 9.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968 («Austral», 185), p. 25). Sin embargo, como Pármeno, en el fondo, es un cobarde, lo veremos proclamar su miedo en el aucto XIII, en contraposición con la anterior energía que Areúsa le había despertado.

(20) Por eso tenemos que discrepar de Gilman, quien considera acabado el cambio de Pármeno mucho antes, una vez que ha ofrecido su amistad a Sempronio; interpretando sus restantes actuaciones como mero eco de Sempronio; es decir, que Pármeno se convierte en un personaje cómico, sin interés para Rojas. No; creemos más bien que en *La Celestina* no hay nada ornamental, y que el cambio de Pármeno no culmina sino al final de su actuación, trayendo como consecuencia su muerte. Sin embargo, convenimos con el ilustre crítico en esta sumisión de Pármeno a Sempronio, aunque interpretándola bajo otro signo.

(21) Lida señala esta relación de Pármeno con el pícaro del Siglo de Oro, partiendo del origen y crianza del personaje. *Op. cit.*, p. 610.

tina al olvidarlo. En seguida, como conclusión y como consecuencia, muere.

Veamos ahora la trayectoria de Pármeno en la obra, a través de estas fases.

V. PRESENTACION DEL PERSONAJE

El autor del aucto I (22) ofrece ya la visión de un Pármeno tal como fue descrito por María Rosa Lida y como Fernando de Rojas lo mantendrá a lo largo de la obra: adolescente e inteligente. Al mismo tiempo se nos revelan en este primer aucto ciertos aspectos del mozo que nos inducen a sospechar de la sinceridad de su adhesión y fidelidad a Calixto, indicándonos, por consiguiente, que hay una sustitución de *personalidad. Dicho en otros términos, la imagen de criado fiel* que Pármeno presenta a su amo no corresponde con su auténtico ser. Es significativo el hecho de que Pármeno declare su fidelidad a Calixto como respuesta a la acusación de envidioso que éste, muy agudamente, le ha lanzado a raíz de su acuerdo con Sempronio (p. 45). Más aún, si consideramos que, en este diálogo entre Calixto y Pármeno, el joven amo —previniendo esta envidia— había ofrecido su amistad a su criado *equiparándole a sí mismo*. Para esta amistad, Calixto da como razón la inteligencia de Pármeno —vía segura y recta para ganar al mozo que se recrea en su propio ingenio—. Este ofrecimiento de amistad precede a la acusación de envidioso. Por eso nos lleva a pensar que Calixto no es sincero en su ofrecimiento, sino que trata de atajar la envidia de su sirviente. Como se irá viendo, Calixto —y todos los demás personajes de esta obra— pertenecen a esa sociedad cuya línea de conducta quedará fijada por Maquiavelo en *El príncipe* (23). Primer dato —recogido por Calixto— sobre la verdadera naturaleza de Pármeno: la envidia. El joven criado lo niega; es normal: él quiere mantener su imagen ideal.

En la escena siguiente, Pármeno aconseja bien a su amo acerca de Celestina. No diremos que este acto es puramente interesado; pero lo cierto es: 1.º, que Pármeno *debe* confirmar su imagen de criado fiel ante la sospecha, explícita ahora, de Calixto; 2.º, que el ofrecimiento de este último como amigo —elevándole sobre el envidiado Sempronio— pesa en el ánimo del joven criado. Lo prueba su comentario —en un aparte— ante la escena inmediatamente posterior en que Calixto —no obstante estar informado— se arroja a los pies de la

(22) Respecto a la paternidad de dicho aucto, seguimos la afirmación de Rojas.

(23) *Nos remitimos al estudio de Maravall para estas cuestiones.*

alcahueta. En este aparte se observa una mezcla de desprecio y de leve simpatía hacia Calixto. Desprecio por postrarse ante un ser que Pármeno cataloga como muy bajo moralmente, vencido por su deseo de Melibea. La escena se repetirá más tarde y Pármeno sustituirá a su amo, así como Areúsa ocupará el lugar de Melibea; la reacción de los dos hombres será idéntica. Simpatía porque Calixto empezaba a ser su amigo, *aun* siendo su señor (24). Este aparte nos revela el ser auténtico del criado: egoísta e inteligente —de «cínico entendimiento» lo calificó Lida.

Hacemos un inciso para poner de manifiesto nuestra disconformidad con cuantos autores interpretan el «cambio» de Pármeno como una degradación sin más. No se trata tanto de corrupción o degradación como de desvelamiento del verdadero ser, que ya existía previo a la aparición de Celestina. El papel de la vieja consiste en poner al descubierto la verdadera naturaleza del mozo, ayudarle —interesadamente, claro— en la liberación de su ser.

Ya sabemos, pues, *cómo* quiere ser visto Pármeno, y poseemos algunos indicios acerca de *quién* es en realidad. A continuación, en este primer aucto, va a producirse en él la toma de conciencia —*versus* una aceptación del mismo— de su auténtico ser, hasta ahora, como hemos visto, ahogado bajo la imagen ideal. Y Celestina es quien desencadenará este proceso.

VI. CONCIENCIA DE SU SER. DESASOSIEGO

Recordemos que Celestina ha tratado a Pármeno. El joven criado vivió algún tiempo en su casa. Mas ahora, según dice Pármeno a su amo: «Aunque ella no me conosce» (p. 41). Cuando Sempronio comenta con Celestina las palabras que sobre él y la vieja está diciendo Pármeno a Calixto, ésta replica: «*Calla, que para mí [santiguada], do vino el asno venrá el albarda*» (p. 46) (25). Celestina, pues, confía en su conocimiento de la naturaleza humana, en el poder de seducción del sexo y del dinero para captar al mozo. Pármeno, calcula la vieja, no habrá de ser diferente de los demás hombres. Recordemos la repetición en la obra de un mismo esquema: Calixto se rinde a Celestina para alcanzar a Melibea, Pármeno se entrega a la vieja para gozar de Areúsa.

---

(24) Recuérdese que Calixto, al escuchar el diálogo artificial de Celestina y Sempronio, dice a Pármeno: «¿Has visto, *mi Pármeno*? ¿Oyste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dizes, *rincón de mi secreto y consejo y alma mia?*» (p. 46; subr. nuestro).

(25) Reflexiona Calixto, en un aparte, al llegar Celestina y Sempronio: «Por encubrir yo este hecho de Pármeno, a quien amor o fidelidad o temor pusieran freno» (p. 40). Es decir, Calixto no tiene una imagen determinada de su criado; por eso se guía según los hechos; así, ve la envidia que el joven siente de Sempronio, y la denuncia.

Luego, cuando Pármeno le descubre su origen y su pasado trato, veremos cómo Celestina, sin variar en lo esencial sus armas de ataque, agrega una más, fruto de dicho conocimiento: el recuerdo de Claudina a su hijo, lo que contribuye a caracterizar a Pármeno como individuo.

En este primer encuentro entre el mozo y la alcahueta ésta ataca al primero con: 1.º, razonamiento sobre la «naturalidad» del amor (legitimizándolo, pues, en una época de exaltación de lo natural); 2.º, basándose en su mocedad (26), y 3.º, excitando su lujuria. Esta última arma provoca en el sirviente una reacción favorable a la vieja, que encuentra ahí una brecha para entrar en esta fortaleza. La risa de Pármeno es signo de esta primera entrega, vencidas sus defensas por la lujuria que la vieja ha sabido despertarle. Pero es sólo una aceptación del diálogo —concesión que Celestina sabrá explotar—, y así, Pármeno se defiende ofreciendo su imagen ideal de criado fiel, matizada por una valoración de su propia inteligencia —para paliar su mocedad— y por su desprecio hacia Sempronio. En este último punto, Pármeno se traiciona, pues al decir, tenso por la emoción: «No lo puedo soffrir» (p. 50) —lo que contrasta con la frialdad discursiva anterior— descubre que le duele el que Sempronio «con *vanos* consejos y necias razones» (p. 66, el subr. es nuestro) capte el interés y la atención de Calixto. Cuando Celestina le pregunta la razón de su llanto —ya que no hay otro remedio a la pena de Calixto que el que ella propone por medio de Sempronio—, Pármeno replica con alambicadas razones, dando como motivo el daño al que camina, sin remedio (27), su amo, y no el verdadero motivo, el que su emoción ha delatado a la perspicaz vieja. Con lo que muestra: 1.º, que persiste en ofrecer su imagen de fiel criado a Celestina; es decir, se atrinchera en su posición para ofrecer desde ella más resistencia, y 2.º, su hipocresía.

A continuación, y siempre en el mismo tono, repite, *con razones*, su amor y su dolor por el daño de Calixto. Celestina, que ante el llanto del mozo creía ganada la posición, se siente confundida por dichas razones y estalla. Ella sabe ya que Pármeno quiere ofrecer una imagen y por eso le había replicado en el mismo tono, siguiéndole el juego para mejor llegar a sus fines. Pero ante esta segunda embestida aún más razonadora —aunque ilógica desde la perspectiva de Celestina—, abandona este acuerdo tácito para señalar la verdad profunda: «¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quexas?» (p. 50). Con lo que pone de manifiesto, como antes hiciera Calixto, el fondo envidioso del criado. Este, al ser herido en su auténtica y reprimida, no aceptada,

(26) Lida ha estudiado a fondo este punto.

(27) Este «sin remedio», aparte de ser la constatación —más o menos acertada— de un hecho, indica además una entrega a Celestina.

naturaleza, al ser acusado dos veces en poco tiempo de algo que él no quiere aceptar —su lado en sombra—, replica brutalmente con un insulto: «puta vieja». Es decir, con una respuesta proporcionada al ataque. Con lo que enseña sus segundas defensas o parapetos (28) en este duelo. Ante la sorpresa de Celestina, Pármeno añade: «Cómo te conozco» (p. 50), con aire de triunfo. Mas al descubrir el origen del conocimiento que de ella tiene, como advierte que eso resta vigor a su posición, pues acepta que no es tan «puro» como la imagen de fiel criado implicaba, matiza: «que estuue contigo *vn poco tiempo*. Que *te me dio* mi madre» (p. 51, sub. nuestro). Es decir, se descarga de la responsabilidad de haber estado con ella: era un niño, ¿no? Y estuvo *poco tiempo*, lo justo para conocerla, y no corromperse.

Mas Celestina advierte que esta segunda defensa de Pármeno es un arma de dos filos, y ella va a embotar el que le daña y agudizar el que le interesa. Así, de entrada, le suelta groseramente: «... que tan puta vieja era tu madre como yo!» (p. 51). Y ya creado este terreno, infame, sí, pero libre de imágenes ideales que entorpezcan la comprensión, Celestina agrega una serie de frases amistosas, con familiaridad, cuyo objeto es situar a Pármeno en su puesto de mozo. Vemos, pues, que utiliza de nuevo este arma, ahora matizada por detalles particulares. Con esto, Celestina pretende renovar la antigua autoridad que sobre él tuviera otrora. Es significativo que su recuerdo del pasado se detenga en las palizas y castigos que dio a Pármeno, y en «otro tantos besos» (p. 51). Es decir, en autoridad más cariño: imagen paterna y materna es una misma. Simbólica es también la frase: «¿Acuerdaste cuando dormias *a mis pies*, loquito?» (p. 51; subr. nuestro). Celestina pretende la antigua sumisión.

Pármeno, sin embargo, no se rinde tan fácilmente y replica a Celestina ofendiéndola en lo que de negativo tiene la vejez y resaltando —con un eco de viejos rencores— su actual independencia: «porque olías a vieja, me huy de ti» (p. 51). Réplica que consigue desconcertar un poco a Celestina y que le advierte de la categoría de su rival. Pero ésta ya es dueña del campo, y dice: «Dexadas burlas y pasatiempos, oye agora, mi hijo, y escucha» (p. 51).

En este segundo discurso, Celestina le tienta: 1.º, ofreciéndole —como su tutora que es— un tesoro, más rico que el de Calixto (29); 2.º, instándole, ya que es mozo, a obedecer a sus mayores; 3.º, a no

(28) La primera era la imagen de criado fiel, que ya Celestina ha hecho saltar.

(29) Lo que prueba que Celestina ha calado en la aspiración secreta de Pármeno: a saber, ser como su amo (lo que nos recuerda a Pablos, el Buscón, y su intento de hallar acomodo entre la parte noble de la sociedad; intento pintado con cruel ironía por el, sí noble, Quevedo, y rematado por éste en el fracaso más ridículo). De aquí, apuntábamos antes, que el ofrecimiento de amistad que le había hecho Calixto provocase una reacción favorable a éste en Pármeno.

ser necio, guardando lealtad a su amo (30), sino dirigir sus esfuerzos a ganar amigos y aprovecho, y 4.º, que recuerde su condición humilde (31), que le impedirá tener amistad con Calixto. Celestina advierte que Pármeno sufre no por el daño de su amo, sino porque éste se acerca a Sempronio y no a él.

Al ser estimulado así en su fondo secreto, la reacción de Pármeno es ante todo de *perplejidad*. Lo que le propone Celestina es lo que él, en el fondo, desea; por eso le dice «téngote por madre». Pero, al enfrentarse a la posibilidad de sacar a flote sus verdaderos deseos le contiene *el miedo*, porque Pármeno —en contra de lo sustentado por algunos críticos— es miedoso, terriblemente miedoso, hasta el punto de que reprimía su ser auténtico por puro miedo. «No querría bienes mal ganados» (p. 54): la honradez encubre el miedo al castigo. El miedo, y no la fidelidad, es lo que le frena. La respuesta de Celestina (p. 54) es la de un ser valiente; más adelante —ya en manos de Rojas— la veremos vencer su miedo y actuar con osadía, en la seducción de Melibea —otro personaje que reprimía sus deseos—. Pármeno —secretamente ofendido por esta muestra de valor— replica con otro argumento moral. Celestina le contesta con una máxima —de Virgilio— que señala la cobardía de Pármeno: «la fortuna ayuda a los osados» (p. 54). Y, como conclusión, resume en la amistad sus tres tentaciones: 1.ª, no debe tener miedo, pues los amigos están para ayudar en los infortunios; 2.ª, con Sempronio sí que ganará provecho; 3.ª, la lujuria: Areúsa (p. 55).

Pármeno —como un rasgo de su carácter adolescente, según señalara Lida— desconfía de la promesa de la alcahueta, ya que Areúsa es para él tierra mágica y remota. No se atreve, y Celestina le reprocha su pusilanimidad. Pármeno —tocado su fondo cobarde por dos veces en este diálogo— se defiende, apelando a las enseñanzas de sus mayores respecto a la honestidad, lo que resalta su fondo hipócrita, ya que no la honestidad, sino la timidez le separa de Areúsa (p. 55).

Celestina, como a quien lo que más interesa de este asunto es la concordia de Pármeno con Sempronio —para que aquél no obstaculice sus negocios—, insiste en las alegrías que depara la amistad. Pármeno se defiende con razones (p. 56) que nuevamente irritan a Celestina, si bien, ahora la astuta vieja no lo manifiesta casi, contentándose con una réplica «vitalista», nietzschiana —si se nos permite el término—; la razón nada vale frente al afecto: «¿Qué es razón, loco? ¿Qué es affecto, asnillo?» (p. 57). Y le larga acto seguido una

(30) Le señala el egoísmo del mundo. Este aspecto, en su conexión con la época de Rojas, ha sido minuciosamente estudiado por Maravall en su libro citado.

(31) Pármeno no acepta, en el fondo, ser criado de alguien que, como Calixto, no le es superior en nada (véase el estudio de Maravall).

tanda de razones cuya única finalidad es convencerle de la superioridad del consejo de los que —como ella— son viejos. Ante esta nueva alusión a su mocedad, Pármeno no replica con más razones, sino que confiesa su auténtico estado de ánimo, su duda y su miedo: «Todo me recelo, madre, de recebir dudoso consejo» (p. 72).

Celestina, que ha captado esta insinuación de entrega, que tiene desarmado —desnudo— a Pármeno, da su último golpe amenazando con retirarse. El joven criado, que ya se había rendido prácticamente, se autoconvence con razones —por eso todavía no ha pasado de la primera fase en la liberación de su ser— para justificar su capitulación inmediata. Viene luego la risa del sirviente al saber que Calixto ha dado cien monedas a Celestina —risa que revela ese ser mezquino que pronto va a emerger—, y la concordia con Sempronio, que en esta risa olfateó la mano de la vieja, con el siguiente comentario: «avnque esto espantado» (p. 59) (32). Es el miedo que le produce su propio ser, que ahora ya ha visto directamente —gracias a Celestina— sin negarlo ni rechazarlo como otras veces, encarando su cobardía. Se siente débil sin la imagen ideal que le servía de escudo protector.

A partir del aucto II es Rojas quien toma a su cargo el desarrollo de estas vidas. Refiriéndose a Pármeno, la crítica es unánime en reconocer que, si bien al acabar el primer aucto el sirviente está ya en el bando de Celestina y Sempropio, Rojas no quiso dejar ahí la conversión de dicho personaje, sino que la prolongó. Para algunos autores, Rojas pretendía con esto magnificar la figura de Celestina y sus dotes de persuasión enfrentándola con un personaje difícil, como Pármeno. Esto es evidente; ahora bien, ¿por qué esas vacilaciones de Pármeno? Ciertamente, éstas obedecen a ese propósito ya indicado. Pero ¿de dónde nacen?, ¿qué las provoca? Algunos autores explican esta indecisión como un renacer de su fidelidad a Calixto, o como un eco de la misma. Tenemos que discrepar de dicha interpretación porque presupone un fondo «bueno» en Pármeno. No. Pármeno vacila y se vuelve atrás porque todavía no ha cobrado beneficio alguno de esta alianza, lo que le habría compensado de la pérdida de su imagen ideal, su antigua coraza. Rojas se ha servido magistralmente de la especial situación que supone este estado inerme del joven, manifestándolo —es decir, utilizando como pretextos del mismo— a través de la envidia. Ante los ojos de Pármeno, el único en estar recibiendo provecho de este asunto es Sempronio. El impaciente mozo no puede sufrir los elogios que Calixto prodiga al viejo criado.

---

(32) Sempronio, más viejo, se aprovecha para mostrar al asustado mozo su experiencia, con una bravata: «Yo te haré espantar dos tanto» (p. 59).

Así se explica el ímpetu de esta envidia (p. 64, línea 28). Partido Sempronio, el rencoroso joven «traiciona» a sus socios —ya había traicionado a Calixto—. Aunque esto no significa que la adopción de su imagen de fiel criado sea sincera como antes. Aconseja a Calixto que siga otro camino para lograr su deseo, sin mediación de Celestina y de Sempronio. Pármeno, en realidad, querría ocupar el puesto de éstos para recibir así la estima de su amo. Su queja ante el trato brusco de éste hay que entenderla en dicho sentido: no la lealtad, sino el deseo de ser bien tratado por Calixto —lo que demuestra su fondo ruin, de esclavo— le ha movido a trazarle a éste otro camino. Habiendo fracasado en su intento, resentido ahora contra su amo, decide volver al redil de sus socios, ya que —y esto es muy importate— Pármeno, por su cobardía, es incapaz de arrostrar solo su ser auténtico. Pármeno está desarmado, «inerme», y no halla fuerzas en este su ser —la posesión de Areúsa será la fuente de su posterior energía—. Por eso, como dijimos, se trata de un ser ruin, un criado.

En el aucto III (p. 72-3), Celestina dirá a Sempronio cuáles fueron sus métodos para atraer a Pármeno. Y en el aucto IV la veremos repetir, en cierto modo, su ataque, esta vez contra Lucrecia.

En el aucto V Pármeno, que, como hemos dicho, se encuentra solo y necesita un arrimo, trata otra vez de conquistar, tímidamente, a su amo, mostrando recelo ante la venida juntos de Sempronio y Celestina; en vano (p. 108).

En el siguiente aucto, Pármeno busca entonces el arrimo de Sempronio, como un apoyo frente a Celestina, ya que, conociendo la avaricia de la vieja, nada espera de ella. Lo que se echa de ver en el siguiente pasaje:

> SEM: ¿Todo esso es lo que te castigo, y el conoscimiento que teniades, y lo que te crio? (33).
>
> PAR: Bien sofrire yo que pida y pele; pero no todo para su prouecho (p. 113).

Poco después, Sempronio se enoja contra Pármeno y le echa en cara su apartamiento del acuerdo pactado con él y Celestina —los mayores—, así como su envidia.

Por fin, en esta escena —donde se encuentran Calixto, Celestina, Pármeno y Sempronio—, Pármeno no puede sufrir la astucia y avaricia de la vieja, la necedad y el amor de su amo, y la atención embobada de su compañero. Y todo por envidia. De aquí que exprese su despecho

---

(33) Repárese en que Sempronio no ha calado todavía en el ser auténtico de Pármeno: le habla de reconocimientos, deberes y gratitud. Sólo conoce su envidia.

porque Calixto prefiera escuchar a los otros en su lugar. Todos conocen este fondo envidioso del mozo; por eso, Calixto le promete un ensayo, lo que aplaca al irritado sirviente (p. 121).

VII. «NO SOY EL QUE SOLIA»

Nuevamente el agente que preside esta otra fase de afloración del ser de Pármeno es Celestina. En el aucto VII, encontramos el segundo duelo entre ambos personajes. Celestina reprocha al mozo su traición y su tendencia a hablar más por antojo que por razón —por antojo: con lo que señala a zonas profundas del ser—. Ella misma ofrece un atenuante a ambas faltas, atenuante que, en realidad, le permite el uso de otra de sus armas: Pármeno actúa así debido a su edad, que le hace ser ruin —muy significativa esta apreciación de Celestina—. Acto seguido, vuelve a exponerle las ventajas de un acuerdo con Sempronio. Pármeno se arrepiente, como pecador contrito, y promete enmendarse, salvo en aquella parte de la penitencia que exige la amistad con Sempronio. Razones para esta negativa: Sempronio es desvariado —lo que, en boca de Pármeno, delata su fría inteligencia— y él, Pármeno, malsufrido. El joven criado, pues, manifiesta ante Celestina su superioridad sobre Sempronio. La vieja advierte el cambio operado en el mozo, que ya no siente empacho en proclamarse superior a un adulto. Ante esta sorpresa de Celestina, Pármeno replica: «no soy el que solía» (p. 132), admitiendo así, ante un testigo, el cambio que se ha operado en su personalidad.

Celestina, cuyo fin es, ante todo, la concordia de ambos criados, procura disolver esta arrogante actitud del mozo creando un acercamiento, un igualitarismo, de los criados mediante la valoración de lo que de en común tienen: ambos sois iguales —dice Celestina, restando importancia a aquello en que Pármeno basa su superioridad sobre Sempronio: la inteligencia—: «Vosotros soys yguales: la paridad de las costumbres y la semejança de los coraçones es la que más la sostiene» (p. 132). Y le indica el lucro que de tal concordia se puede seguir, para concluir con la más efectiva de sus armas: el sexo. Pármeno, que no esperaba sino este momento (34), salta al oír las palabras de la alcahueta. Esta aprovecha semejante entrega, incondicional, para redondear su influencia sobre el joven con el relato de las «hazañas» de

(34) Este diálogo es, en su esquema, idéntico al primero; la diferencia está en que Pármeno —aprendida la lección de aquél y queriendo cobrar ya su paga— lo ha ido conduciendo al punto que a él le interesa.

su madre, Claudina. Pármeno, en un aparte (35), manifiesta su repugnancia. El duelo que sobre Claudina se entabla entre ambos contendientes es un alarde de virtuosismo por parte de Rojas. La vieja concluye prometiendo a Pármeno el tesoro que su padre le dejara. Pármeno, que ya conoce a la astuta alcahueta, no traga este cuento, y le recuerda la promesa de obtener a Areúsa, manifestando su desconfianza de alcanzarla —rasgo del adolescente, según Lida—. Celestina, zurcidora de voluntades y pura voluntad ella misma, le reprocha su timidez, y le lleva a casa de la meretriz.

Cuando, llamado por Celestina, sube Pármeno, el joven, confuso, saluda a Areúsa como un señor; ésta le responde como una doncella. La cortedad del mozo queda reflejada en ese quedarse aparte y alejado, avergonzado, hasta que la alcahueta, brutalmente, le llama. En un aparte entre ambos, Pármeno se entrega atado de pies y manos a Celestina, a cambio de que le consiga a Areúsa. La sumisión total de Pármeno queda reflejada en esa frase: «Madre, ¿mandas que te acompañe?» (p. 148). Y la irónica respuesta de la vieja nos recuerda un comentario anterior de Pármeno, cuando Calixto le mandara acompañar a Celestina en el regreso a su casa: «¡Sí, sí! ¡Porque no fuerçen a la niña!» (aucto VI, p. 120). ¡Cómo ha cambiado el joven envidioso, tras su paga!

Y LA POSESION DE AREUSA

En el aucto VIII, Pármeno se despide de Areúsa para ir a su trabajo; ya comentamos cómo esto muestra la servidumbre a que está sometido, y la viva conciencia que siente de la misma y que a partir de ahora se traducirá en acendrado rencor contra su amo. Al salir, exulta de gozo y de energía —recordemos el juicio de G. Marañón—. Su deseo de mantener en secreto —rasgo hipócrita— su relación con la prostituta, se ha mudado —tras la posesión de ésta— en avidez por descubrirla a alguien. Al llegar a la casa de su amo, encuentra a Sempronio, que le riñe. Pármeno le ofrece su amistad, y le explica la razón de su retraso. Ante la risa del experimentado sirviente, Pármeno se defiende con un razonamiento ingenioso —inteligencia contra experiencia: recurso del mozo contra la superioridad del estado adulto—. Sempronio, consciente de la superioridad que sobre el joven criado

---

(35) Esto es lo único en que Pármeno se niega a aceptar la realidad de su ser íntimo: la vida poco ejemplar de su madre; punto que provocará su encono hacia Celestina, y su saña en el asesinato de la vieja. Punto además, que (aunque frustra la salida completa de su ser oscuro, por pertenecer la madre a la zona más íntima del ser) es el único que lo redime de la total ignominia.

le ofrece el incumplimiento de sus deberes por parte de éste, le reprocha —siempre el moralista— sus anteriores traiciones y envidias. Por último, tras la bravata sexual, donjuanesca, de Pármeno, queda sellada la amistad de ambos criados. Pármeno, acto seguido, hace un comentario —fruto del rencor que se le ha despertado— cargado de desprecio, sobre Calixto: «¿Y qué haze el desesperado?» (p. 158). A continuación, y sin rebozo alguno, decide el hurto a la despensa de su amo. Su fondo ruin surge en estas acciones y en la imprecación que, movido por el rencor, lanza a Calixto —a sus espaldas— (p. 162), con la que se cierra el aucto.

Aucto IX. Yendo hacia la casa de Celestina, habla Sempronio acerca de las astucias de Celestina. Pármeno replica: «Más que esso se yo» (p. 165). Y quedan de acuerdo para obligar a Celestina a darles parte en la ganancia, caso de que la avarienta vieja se negase. Es curioso comprobar cómo Pármeno, desde que entra en la casa de ésta, permanece tímidamente en silencio, lo que contrasta con su anterior verborrea: es que allí está Celestina, ante la cual no puede jactarse como ante el simple criado. Apenas si hace dos comentarios, y el segundo (p. 170) eco de su rencor a Calixto.

Otras actuaciones de Pármeno en el aucto XI, nos revelan lo que ya sabíamos: su desconfianza de Celestina, y su necesidad de otro arrimo (Sempronio; pues aunque lo desprecie por su poca inteligencia, confía en la fuerza que emana de su condición de adulto); su envidia de Celestina (p. 198), y su recelo de Melibea (p. 200), muy significativo del fondo egoísta y calculador del mozo, frente a la lírica ceguera amorosa de Calixto, para quien Melibea es un ángel.

VIII. EL FONDO COBARDE

Llegados ante el muro del huerto de Melibea, Calixto envía a Pármeno para que se cerciore de si está Melibea. El joven, que teme una celada, encubre ingeniosamente su cobardía, y hace que sea Calixto el primero en acercarse. Pármeno entonces se regocija de su ingenio ante Sempronio. Al principio, cuando todavía no había llegado Celestina, el joven ocultaba a todos su cobardía como componente de su ser auténtico. Mostraba una imagen sin tacha. Ahora no, ahora, poseído por el entusiasmo de su poder —su inteligencia—, entusiasmo que ha despertado Areúsa, se desnuda de toda imagen ideal. Aunque, dede luego, le place que sea Sempronio el primero en confesar su miedo: resto de pudor que en Pármeno no puede disociarse de su hipocresía. Brota por fin, el verdadero ser del mozo, ser ruin: hipócrita, egoísta y cobarde.

Aparte de las escenas donde ambos criados dan muestras de su cobardía, en este aucto hallamos también un dato interesante de la vida de nuestro personaje: su peregrinaje por varias casas como sirviente, y los nueve años que pasó —en vida poco ejemplar, según se desprende de su evocación— con los frailes de Guadalupe (p. 215).

Guiado por Sempronio, Pármeno va a casa de Celestina. Sus bravatas causan la burla irónica de la vieja, que lo conoce (p. 220). Celestina defiende su paga con razones, y concluye —gravísimo error de cálculo— por recordar al mozo su madre confiando en que así lo dominará (p. 224). Pármeno, ofendido, puesto en ridículo ante su compañero, por la ironía primera de la vieja, y confiado en el apoyo de Sempronio, manifiesta violentamente el enojo que le causa este recuerdo de su madre en público: «No me hinchas las narizes con essas memorias; si no, embiarte he con nueuas a ella, donde mejor te puedas quexar» (p. 224). Celestina, cegada por la indignación, no advierte el alcance de esta amenaza, y llama a Elicia, provocando su propia muerte a manos de Sempronio, secundado fríamente por Pármeno. Matada la vieja, los dos criados huyen por la ventana y caen en poder de la justicia, malheridos, para ser ajusticiados al amanecer.

Pármeno, pues, ha cumplido su total liberación, mas como su ser, al actuar, choca con las reglas de la sociedad en que vive, recibe su castigo. La moral de Rojas asigna a la justicia instituida el papel que en anteriores «moralidades» tenía la Providencia divina. No hay castigo en el Más Allá —no es éste el que frena a estos personajes—, sino aquí mismo, como señala Maravall, en este pseudoparaíso. Ahora, sí, la trayectoria de este personaje queda clausurada.—*EMILIO BARON PALMA.* *(3015 Bedford Road, app., 5. MONTREAL, H 3S 1G 3 Canadá).*

UNA LECCION DE ETICA Y DE HISTORIA (LA ESPAÑA DE CESAR VALLEJO) (1)

«Niños del mundo» (479) (2): Hace ya casi cuarenta años un poeta se dirigía, especificando así cuantitativa y cualitativamente su audiencia, a todos los niños del mundo en previsión de una posible catástrofe. Premonitoriamente, él, que fue llamado el poeta de las premoniciones (3), supo anticiparnos en una exposición bastante exacta y bastante trágica por lo que tuvo de real, lo que iba a ocurrir después de la caída de España. La lección que dio Vallejo y su visión personal de la guerra civil española es imposible encontrarlas en los manuales de historia del siglo XX, por mucho que éstos estén escritos por eruditos con todos los archivos y materiales a su alcance. Es difícil escribir la historia de un pueblo cuando no se basa en batallas, héroes, pactos o alianzas. Los criterios objetivos surgidos fuera del campo de la Historia no son válidos más que para hacer interpretaciones secas de la misma. Sólo desde dentro se puede intentar ofrecer la explicación de un acontecimiento, de un drama de tal magnitud y con implicaciones tan especiales. Si, como es éste el caso, fue el hombre sujeto de la Historia, si fue su gesta la que conmovió al mundo, si se luchó por el hombre y para el hombre, por la humanización del individuo, de los señores, de todo el reino animal, vegetal y mineral; si hasta la muerte debería haber resurgido humanizada (447 y 449), ¿quién mejor que el autor de *Poemas*

---

(1) Antes de comenzar este trabajo queremos citar tres artículos que, específicamente, versan sobre el mismo tema; y queremos hacerlo, sobre todo, porque diferimos, como es fácilmente verificable, con los conceptos que en ellos se vierten y especialmente con su interpretación de la ideología vallejiana. El lector que tenga la oportunidad de confrontar estos tres estudios, después, lógicamente, de haber leído a Vallejo, podrá dar un juicio de valor con mayores garantías y estará más facultado para construirse su propia opinión. Estos trabajos son «César Vallejo y la guerra civil española», Alejandro Lora Risco, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1965, LXI, núm. 183, pp. 553-583; «La guerra civil española en la poesía de Pablo Neruda y César Vallejo», Marlene Gottlieb, *Cuadernos Americanos*, Méjico, 1967, XXVI, núm. 5, pp. 189-200; «César Vallejo y España», Juan J. Gilabert, *Papeles de Son Armadans*, año XVIII, tomo LXIX, núm. CCVII, Madrid-Palma de Mallorca, junio 1973, páginas 253-272. Además de estas obras, cualquier estudio completo sobre Vallejo contiene interpretaciones sobre el tema. Véanse, por ejemplo, los de Larrea, Coyne, Meo Zilio, Monguió, Paoli, Yurkievich, Abril y, sobre todo, el de Higgins, al que creemos su mejor crítico en la actualidad.

(2) Los números corresponden a las páginas de *César Vallejo. Obra poética completa*, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968. Esta edición vino a poner un poco de orden dentro del maremágnum de controversias e incompletitudes de ediciones anteriores. A ella debemos agradecer felices hallazgos que hasta entonces no habían visto la luz y, sobre todo, algunas puntualizaciones biográficas sobre sus últimas obras. Tomando como referencia estos datos aportados por su viuda, Georgette de Vallejo, hemos analizado *España, aparta de mí este cáliz* como separada de *Poemas en prosa* y de *Poemas humanos*, ya que, según dichas aportaciones, estos tres libros «son obras igualmente capitales e independientes» (490).

(3) Antenor Orrego: «Una visión premonitoria de César Vallejo», *Metáfora*, Méjico, 1957, III, núm. 16, pp. 3-5.

humanos (4) para hablarnos de la «grandeza», la «miseria», la «vorágine impelente», la «violencia metódica», el «caos teórico y práctico» de todos aquellos «miliciano(s)», «proletario(s)», «liberador(es)», «campesino(s)», «obrero(s)», (441), «mendigo(s)» (457), «poderosos débiles» (449), etc.? Más de uno, sin embargo, se sorprenderá ante esta utilización de poemas como lecciones históricas por lo que entraña de intrusismo profesional y, al mismo tiempo, de profanación con respecto a la pureza de la poesía. Ante esto no tenemos más defensa que una detenida lectura de su obra poética final.

Es curioso observar hasta qué punto la guerra civil española traspasó las fronteras y fue comprendida en su más profundo significado por toda la intelectualidad mundial (5). La inteligencia dio muestras, prácticamente en todos los países, de una sensibilidad especial para con el «caso español». Surgieron por todas partes los comités de apoyo, los congresos y los *meetings*, reflejo todo ello de lo que en aquellos momentos se estaba viviendo dentro de España: mientras las trincheras estaban ocupadas por hombres de todo el mundo que habían llegado atraídos por la quimera revolucionaria, en los campos de batalla artísticos, intelectuales y culturales la afluencia era la misma. No se trataba de asistir, impávidos, a una pelea entre hermanos; era algo mucho más íntimo, algo que afectaba directamente; era, en definitiva, una cuestión personal que para muchos supuso un choque brutal en su *Weltanschauung* y fue asumida como experiencia propia (6). En el caso de Vallejo, esta asunción tiene visos mucho más extremos, pero, al mismo tiempo, totalmente previsibles dada toda su trayectoria anterior: el sentido de la vida que después de muchos intentos y fracasos (el Dios impotente de *Los heraldos negros*, la orfandad y el absurdo de *Trilce*) había vislumbrado poco antes de una manera teórica el mundo utópico que había soñado, deseado y vitalmente necesitado después de haber vivido miseria, injusticia y pobreza como un «condenado de la tierra» más, iban, ¡por fin!, a hacerse realidad y eran el «niño... bajo su habilísimo pañal», la «madre... con su grito», el «enfermo... con su mal», el «anciano... con sus canas», y hasta el «presbítero con dios» (449) quienes comenzaban a llevarlo a cabo. No es extraño, por tanto, que como cuestión

(4) «El poeta habla desde el nivel exacto del hombre», decía León Felipe.

(5) Dos obras han reflejado este impacto, aunque hayan delimitado su campo a los escritores (*lato sensu*): *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Aldo Garosci, Einaudi, Turín, 1959; *Le mythe de la croisade de Franco*, Herbert Rutledge Southworth. Ed. Ruedo Ibérico, París, 1963.

(6) El fragmento que a continuación transcribimos está sacado de una carta que un periodista italiano escribió a su mujer mientras luchaba en las Brigadas Internacionales como voluntario: «Un mondo nuovo nasche, *anche per noi* (subrayado por el autor), e il privilegio di poter aiutare in qualque modo l'affermazione è grande». *Oggi in Spagna, domani in Italia*. Carlo Roselli, Einaudi, Turín, 1967, pp. 44-45.

personal de vida o muerte «escrut(e) a toda hora, de día y de noche, los cables que llegan de España y son publicados en la Estación de ferrocarriles de Montparnasse» (7).

Pero ¿qué puede hacer el poeta para defender la utopía, qué puede hacer que no sea intentar escribir, vestir su «pequeñez en traje de grandeza» (439) y saludar «al sufrimiento armado»? (457). Puede «no (saber) verdaderamente qué hacer», y, otra vez, «sin saber qué hacer» (439), puede también llorar *(Málaga que estoy llorando / Málaga, que lloro y lloro)* (453). Puede incluso viajar dos veces a España en un intento desesperado de conocer *in situ* el Gólgota español (8). Como en el caso de la pasión de Cristo *estaba escrito / que vosotros haríais la luz, entornando / con la muerte vuestros ojos* (443); no es éste el único paralelismo crístico que se puede encontrar en esta obra, cuyo título es claramente una anticipación de los símbolos que el poeta ha utilizado para referirse al hecho concreto de la guerra; lógicamente, Vallejo acude, dada su educación cristiana, a otro hecho fundamental en la historia de la Humanidad, explicativo y fácilmente comprensible para toda una sociedad con las mismas raíces religiosas. Mucho se ha especulado sobre y con la religiosidad vallejiana; creemos que, al margen de disputas más o menos partidistas, no se ha dicho sobre ello la última palabra; tampoco es que pensemos decirla nosotros, y menos aún ahora, pero sí aclarar que nos parece verosímil el que Vallejo hubiera interiorizado una ética cristiana que, por otra parte, tiene muchísimo que ver con una cierta ética revolucionaria: ambas concepciones del mundo, a pesar de todas las diferencias básicas que las separan, muestran una gran similitud en cuanto a proyecto de «hombre nuevo», de «sociedad futura», sobre todo en la parte correspondiente a la axiomática moral.

Vallejo pasa más de un año sin escribir un solo poema sobre la que para él (y para muchos otros) era, en aquellos momentos, tierra de promisión (9). ¿Qué ocurre para que se quede, de repente, mudo cuando su única misión es hablar? Parafraseándole, es una *contradic-*

---

(7) Georgette de Vallejo: «Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*, apéndice de *César Vallejo. Obra poética completa*, op. cit.

(8) Georgette de Vallejo, *op. cit.*, p. 496: «... Va agudizándose su inquietud y no pudiendo dominar más tiempo su incertidumbre, sale el 15 de diciembre (1936) para Barcelona y Madrid. El 31 del *mismo mes está de regreso en París*... En junio (1937) se habla de un Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (¡quién entonces no se dice "antifascista"!). Vallejo está designado como miembro representante del Perú, más propiamente dicho, miembro representante de los explotados del Perú. El 2 de julio, el Congreso sale de París para España. Itinerario principal entre otros pueblos más: Barcelona, Valencia, Madrid y nuevamente Barcelona al volver. El 12 del mismo mes, el Congreso, salvo y sano, está de vuelta en París.»

(9) Georgette de Vallejo, *op. cit.*, p. 496: «En tres meses (septiembre, octubre, noviembre del 37) escribe veinticinco poemas, últimos de *Poemas humanos*, y dirige a la misma España su ruego y su exceso de desesperación: "España, aparta de mí este cáliz".»

tio in terminis el que un «poeta y hombre», «revolucionario y hombre» permanezca paralizado en la actividad que le es más propia ante algo que le atañe tan íntimamente. Alguien ha dicho que no encontraba palabras para expresar tal tragedia (10): en septiembre de 1937, mientras en España corrían

> *¡Onzas de sangre,*
> *metros de sangre, líquidos de sangre,*
> *sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,*
> *sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua*
> *y sangre muerta de la sangre viva!* (447)

el poeta proclama su total identificación con la España republicana (11), y no sólo con palabras, sino también con «(su) sangre diminuta y (su) coloración a gran distancia» (451) (física que no cordial) y comienza a escribir los quince poemas que componen *España, aparta de mí este cáliz.* El llanto y la duda primitivos se convierten en una explosión jubilosa, júbilo que sólo en algunos momentos (véanse los poemas XIV y XV) abandonará para adoptar una actitud que algunos pueden tildar de pesimista y otros incluirán en el realismo visionario y/o profético.

¿Qué fue para Vallejo la guerra civil española? Podemos acudir a lo que los críticos han dicho sobre la visión que él tenía o los sentimientos que le produjo. Sin menospreciar lo anterior, juzgamos más acertado analizar las fuentes más directas posibles. Así, por ejemplo, Georgette de Vallejo escribe: «Ante la magnitud del acontecimiento, Vallejo depone en el acto toda discrepancia y vuelve a su dinamismo de militante marxista incondicional. De inmediato, colabora en la creación de «Comités de Defensa de la República». Asiste a reuniones; ayuda en mítines, cuyas repetidas actuaciones y pasión ni se hubiera sospechado (...). Inicia una serie de artículos de llamamiento a favor de la causa revolucionaria española en que denuncia la «no-intervención» sólo provechosa al fascismo, no tan franquista como internacional. Diariamente toma notas y vuelve inclusive a enseñar marxismo en las células clandestinas de obreros simpatizantes» (12).

---

(10) Georgette de Vallejo, *op. cit.*, p. 496: «¿Habrá un lenguaje para semejante desastre?»

(11) Nos limitamos a transcribir algunas frases del artículo «César Vallejo y lo absoluto», de José María de Romaña García, para que el lector pueda juzgar las transgresiones lógicas de un razonamiento de este tipo, basado, igualmente, en premisas falsas: «Siendo inseparable español y católico, no está fuera de lugar una nota: la pasión española de Vallejo, que llega hasta poblar sus delirios últimos, sólo casualmente, geográficamente, por una relativa coincidencia de mentalidad social, se centra en la España roja; pero es evidente que su pasión va recta hacia la España auténtica y eterna», *Estudios Americanos*, Sevilla, vol. V, núm. 20, mayo 1953, p. 59.

(12) Georgette de Vallejo, *op. cit.*, pp. 495-496.

Su más clásico amigo y crítico, Juan Larrea (13), nos ofrece un documento de excepcional importancia, una carta que el mismo poeta le dirigió, fechada el 28 de octubre de 1936 y de la cual transcribimos una parte a continuación: «¡Nos tienes tan absorbido en España que toda el alma no nos basta! (frente) al drama en que nos debatimos, tú, yo, y todo el mundo. Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos, a causa de nuestra condición de extranjeros. Y nada de esto nos satisface y quisiéramos volar al frente de batalla. Nunca medí tanto mi pequeñez humana como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta (...). ¡Ya ves cómo se alarga la agonía de los nuestros! Pero la causa del pueblo es sagrada y triunfará, hoy, mañana o pasado mañana, pero triunfará. ¡Viva España! ¡Viva el Frente Popular!»

Otro escrito del propio poeta puede ponernos en antecedentes para pasar después a hacer una lectura de *España, aparta de mí este cáliz*. Se trata de un artículo que escribió en apoyo de la República y que nunca vio la luz, según Larrea, porque difería bastante de las tesis mantenidas por la ortodoxia comunista en cuyas manos estaba el aparato de propaganda y donde lo dejaron olvidado. Damos paso a un fragmento del artículo en cuestión, cuyo conocimiento hay que agradecer a este mismo crítico (14): «La epopeya popular española es única en la Historia. Ella revela de cuánto es capaz un pueblo, lanzado, por la exclusiva propulsión de sus propios medios en inspiraciones cívicas, en la defensa de sus derechos: debela, en pocos meses, una vasta insurrección militar, detiene dos poderosas invasiones extranjeras coaligadas, crea un severo orden público revolucionario, estructura, sobre nuevas bases, su economía, funda de pies a cabeza un gran ejército popular y, en suma, se coloca a la vanguardia de la civilización, defendiendo, con sangre jamás igualada en pureza y ardor generoso, la democracia universal en peligro. Y todo este milagro —hay que insistir— lo consuma por obra propia suya de masa soberana, que se basta a sí misma y a su incontrastable porvenir».

Pero serían interminables las citas sobre lo que dicen que Vallejo pensó o sintió en aquellos momentos. Entramos directamente en sus poemas y comenzaremos con un paralelismo, una coincidencia en uno de los principales tópicos que aparecen en su obra con la de otro gran poeta, el español errante, el de la piedra y el camino, el de los locos y los héroes, el de Cristo y Don Quijote, León Felipe (y es en más de una ocasión donde este paralelismo se produce). Para el primero, la guerra española no es cuestión de batallas, sino de «¡Pasio-

(13) Juan Larrea: *César Vallejo, héroe y mártir indohispano*, Ediciones Biblioteca Nacional, Montevideo, 1973, pp. 108-109.

(14) Citado por Juan Larrea, op. cit., pp. 115-116.

nes!» (439). El segundo nos ayuda a completar la explicación (15): «Nuestra es la pasión. No es para gritarlo con alegría y con orgullo porque no es ésta la mejor herencia que el destino le puede otorgar a un pueblo. Pero como es una herramienta necesaria en la Historia para que el mundo camine, alguien tenía que cargar con ella. Debió de haber un gran alboroto en el principio de las cosas por ver a quién le tocaba y no sabemos exactamente por qué Dios nos la puso en la sangre a nosotros. El hecho es que el español va por la Historia con la pasión a cuestas y que la pasión es la que crea todas nuestras dicotomías y todas nuestras contradicciones...».

Por supuesto, que son «¡cosas de españoles!» (441), eso es lo que el mundo dice, y dice cierto, no hay más que echar un vistazo al pasado para verificarlo: surgen, entonces, figuras tales como Calderón, Cervantes, Goya, Coll, Quevedo, etc., figuras que, por otra parte, no pertenecen a la historia oficialista, no son ni reyes ni guerreros, ni siquiera algunos de ellos están registrados por su nombre; son personajes del pueblo o de la cultura, ex presidiarios (Cervantes, Quevedo), exiliados (Goya), que tuvieron dificultades para llevar a cabo su obra (Teresa, Cajal), etc. Las «cosas de españoles» no son las batallas del Gran Capitán, ni las conquistas de los Reyes Católicos ni siquiera aquel imperio donde no se ponía el sol. Son los actos o las voces del pueblo (16) porque pueblo es Don Quijote y Sancho, y bajo el prisma de la visión popular pintó Goya sus irónicos retratos de la familia real, y Quevedo escribió en sus *Sueños* las críticas corrosivas del pueblo contra todo y contra todos; y pueblo es Teresa, perseguida por la Inquisición porque no reformaba dentro de un orden y divinizaba, en cierto sentido, los pucheros cuando Dios, es bien sabido, sería un concepto demasiado puro para mancharlo en cocinas y fogones.

Pero, aunque está bien claro que son «cosas de españoles», no es por ello menos evidente que Vallejo ha absolutizado el conflicto, mejor dicho, al penetrar en el significado profundo del «36 español» es plenamente consciente de que no se circunscribe a una entidad nacional concreta y de que el espacio y el tiempo no son categorías fundamentales; la lucha ha rebasado todas las fronteras y todas las épocas y, así, nos habla de la «agonía *mundial*» (439) (17), se dirige al «proletario que mueres de *universo*» (441), al «voluntario soviético,

---

(15) León Felipe: «España, pasión y heroísmo», artículo publicado en *Isla*, La Habana, 15 de agosto de 1936, pp. 8-10 (esta cita corresponde a la página 8).

(16) *Todo acto o voz genial viene del pueblo*
y va hacia él, de frente o transmitido
por incesantes briznas, por el humo rosado
de amargas contraseñas sin fortuna (441).

(17) Subrayados nuestros.

marchando a la cabeza de tu pecho *universal»* (443), al «Hombre de Extremadura, / oigo bajo tu pie el humo del lobo, el humo de la *especie»*, «y el humo que, al fin, sale del *futuro»* (447), y que no sabe «dónde ocultar su beso de *orbe»* (449). Canta, también, a los defensores de Guernica que (les diece) *os eleváis, crecéis, / y llenáis de poderosos débiles el mundo»* (449). Y, finalmente, *«el mundo está español* hasta la muerte» (463) al igual que el cadáver del proletario Rojas: *estaba lleno de mundo* (457).

Hasta tal punto se han ampliado los márgenes del conflicto y han saltado (por obra y gracia y poder del proletario, entendiendo como tal a *todo aquel que sufre por la injusticia cultural, económica y política*) hechos pedazos conceptos, tales como el tiempo y, lo que es más significativo aún, la omnipotencia de la Naturaleza frente al hombre, que hasta los muertos «acabaron, en fin, de ser mortales» (451). Y es en Málaga, en su éxodo, en uno de los lugares donde se realiza este milagro:

> *¡Málaga literal y malagueña,*
> ... ...
> *resolviéndose en ti el volumen de la esfera,*
> *perdiendo tu botijo, tus cánticos, huyendo*
> *con tu España exterior y tu orbe innato!*

Esa conjugación perfecta entre lo local, concretizado en sus típicos tópicos domésticos (el botijo y la canción), recalcado todavía más para que no haya duda de que la acción transcurre en la Málaga malagueña, y lo universal, denotado por el concepto físico del volumen terráqueo, es una de las más sugestivas imágenes del internacionalismo revolucionario y refleja fielmente los sentimientos mundiales con respecto a la contienda. Curiosa paradoja la de su España exterior, si España no fuese más que España, pero en este caso fue símbolo y bandera, foro mundial y, de modo innato, campo de batalla de todo el orbe, en cuanto que enfrentaba a dos concepciones del mundo y de la vida universalmente reconocidas.

Y se combate, entonces, «a gemidos» (457), *«a infiernazos, / a cielazos»* (451) porque matan «al niño, a su juguete», «al perro que dormía en la escalera», «al libro» (445); los combatientes se arman «de polvo» y se calzan «de imanes positivos» (445), y hasta la Naturaleza entra en la lid y así el «mediodía» se convierte en «capitán» y la «noche» en «soldado raso» (469). El mundo entero se polariza en un esfuerzo sobrehumano porque *en España, en Madrid, están llamando / a matar, voluntarios de la vida!* (445), *por la libertad de*

todos, / del explotado y del explotador (445) (18), para que todo el mundo surja humanizado de la contienda, incluidos animales tales como el reptil y el buitre (449) (que, en cierto modo, al ser tomados como representantes de la maldad del hombre, de alguna forma han participado en su génesis y con él deben, por ello, purificarse); pero es que hasta el mismo cielo deberá convertirse en «todo un hombrecito» (449). Aunque es una cuestión demasiado importante para debatir marginalmente en un artículo como éste, si se acepta la hipótesis de que, para Vallejo, el cielo es una construcción humana más, un concepto al que se le ha dado existencia a causa de la falta de sentido que supone una vida en la tierra en tales condiciones de injusticia y dolorosa miseria, es natural que lo incluya entre los elementos que hay que transformar: hay que humanizar al cielo, hay que ponerlo en su lugar y lo convierte, así, en una sociedad terrena «sencilla, justa, colectiva, eterna» (451), en la cual

¡Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!
¡Descansarán andando al pie de esta carrera,
sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos
serán y al son
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!
¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!

---

(18) León Felipe, art. cit., p. 9: «... Hay que salvar al rico. Hay que salvarle de la dictadura de su riqueza...» Pocos poetas, entre los que cantaron la guerra civil española, demostraron una escatología integracionista como Felipe y Vallejo. En ello han basado algunos críticos sus hipótesis sobre la falsedad de la ideología marxista de Vallejo, puesto que ello supondría la destrucción de conceptos tales como el de «lucha de clases», punto central en dicha teoría. La disputa casi secular entre el «kantismo» y el «utilitarismo», versiones ética y oportunista, respectivamente, del marxismo (simplificando quizá de modo excesivo) ha llegado hasta nuestros días sin que nadie haya logrado decir sobre ello la última palabra. En la praxis hemos visto hace poco enfrentamientos espectaculares que nos pueden dar una visión más fácilmente comprensible: los problemas surgidos entre la ideología y la praxis, sobre todo, del Che Guevara y la de los partidos comunistas tradicionales en América del Sur o Camilo Torres y el P. C. C. Retornando a la idea primera, no tenemos ningún interés en hacer pasar a Vallejo bajo el aro de ninguna religión ni ideología. Y el que quiera hacerlo, tendrá que demostrarlo cumplidamente. No nos sirven, en el caso de un Vallejo cristiano, tesis basadas en argumentaciones rápidamente falseables: mientras que no se demuestre que el amor fraterno, la solidaridad universal, el sentimiento comunitario, el considerar los valores éticos por encima de los pragmáticos son patrimonio exclusivo de la religión cristiana, este razonamiento se cae por sí solo.

¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres! (443).

Antes de pasar al análisis del proyecto de sociedad futura que el poeta nos propone en estos versos, es conveniente que nos fijemos bien en el valor ético que suponen las antropomorfizaciones anteriores. La esperanza en una vida mejor, donde los valores que denotan la actividad política se elevan a un plano de importancia vital, donde la solidaridad, el amor universal y el sentimiento colectivo privan sobre todas las cosas y son elevadas a categorías religiosas en su sentido más feuerbachiano, está conformada por las creencias eticopolíticas que, en este caso, tienen muy poco de cristianas, al menos en el sentido de la teología oficial y presuponen una realización inmediata y terrenal; para el poeta, el hombre no es solamente la medida de todas las cosas, sino principio y fin, y, como especie, omnipotente y eterno; es fácilmente comprensible el proceso que ha seguido hasta llegar aquí: colocar los atributos y cualidades que normalmente suelen atribuirse a Dios en su verdadero lugar, el hombre; de esta forma, se delimitan claramente los poderes y, en este caso, Dios sería una creación del hombre desesperado, maltratado por la vida y por las injusticias economicopolíticas que deben sufrir, sin poder siquiera dar un sentido trascendente a su mísera existencia. No es lugar para extenderse sobre los conceptos religiosos, o mejor seudorreligiosos, de Vallejo. Baste, ahora, este leve adelanto sobre el tema (19).

Comencemos, pues, el estudio de su propuesta de «hombre nuevo». Dejemos a los críticos puramente literarios la tarea del análisis

(19) Cuando decimos Feuerbach, lo hacemos en el mismo sentido que Vallejo, aunque ello sea aventurar demasiado: «¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feuerbach!» (267). El sentido materialista (no en su aspecto reduccionista) de su *Weltanschauung* está claramente expuesto en este poema. En él rinde homenaje a dos grandes pensadores bajo cuyos presupuestos se podría analizar la obra vallejiana, creemos, con bastantes probabilidades de acierto (nos referimos al primer Marx, heredero directo de Feuerbach). Es curioso que hasta el presente nadie haya hecho un estudio de este poema titulado «En el momento en que el tenista...» cuando se diría fundamental a la hora de ahondar en sus preocupaciones intelectuales, políticas e incluso en sus conceptos religiosos; en realidad, no es de sus obras poéticas más logradas y ello puede haber sido el motivo para que haya pasado casi inadvertido hasta ahora. El único crítico que ha apuntado la posible influencia de Feuerbach en Vallejo ha sido Gonzalo Sobejano. Véase a este respecto el artículo titulado «Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*», dentro del libro *Aproximaciones a César Vallejo*, Las Américas, Nueva York, 1971, pp. 181-190.

formal de estos versos (20). Lo que sí nos interesa son las motivaciones que pudo tener para elegir esta forma llena de connotaciones bíblicas y, más concretamente, proféticas. Es lógico pensar que Vallejo acudiese de modo consciente a la manifestación escatológica más tradicional que podría ser equivalente si quería expresar la suya revolucionaria; la etiquetación, y con ello la desvalorización ramplona, de toda su *Weltanschauung*, complejísima y difícilmente explicable sin acudir a Feuerbach, se debe, en la mayor parte de los casos, a una lectura superficial o exclusivamente formal de los poemas. Su ideología puede ser cristiana en la medida en que prácticamente todo Occidente lo es, al haberse constituido en el heredero directo de toda una ética que el cristianismo impuso; es en este sentido, y solamente así, como debe explicarse su posición última y sus sentimientos supuestamente religiosos. Ni Vallejo se desvía de toda su trayectoria anterior para lanzarse en brazos del marxismo (que nos parece, *grosso modo*, la misma trayectoria que nos describe Feuerbach y cuyo paso final es el intento de transformación de la teología en antropología y cuyos frutos fueron recogidos por el humanismo marxista) ni su humanismo puede tildarse de cristiano si no se quiere añadir la palabra «blasfemo» (estamos hablando, por supuesto, del cristianismo oficial y/o institucional porque, de lo contrario, cualquiera puede asumir la categoría de tal si se interpretan sus dogmas de una manera muy lasa).

Lo primero que nos llama la atención en estos versos es la perfección que se alcanzará en el modelo de sociedad utópica (empleamos siempre la palabra «utópica» en el mejor de los sentidos posibles del término, como «relativo o perteneciente al mejor de los mundos posibles que puede llevar a cabo el hombre aquí y ahora», porque en este caso se trataba de un futuro inmediato, nunca de un futurible o de un futuro sin futuro, perdónese la redundancia) hasta el punto de transgredir, aparentemente, en muchas ocasiones las leyes de la Naturaleza. Si tomamos como ejemplo las últimas proposiciones (en este caso, en sus dos sentidos), veremos que no es difícil comprender el significado que Vallejo pretendía otorgarles; así, «volverán / los niños abortados a nacer perfectos, espaciales», dejando a un lado explicaciones de tipo personal que ciertamente no nos competen mucho (21).

---

(20) Giovanni Meo Zilio: *Stile e poesia in César Vallejo*, Liviana Editrices, Padua, 1960. Al final del libro aparece un análisis estilístico y semántico del «Himno a los voluntarios de la República». Desde el punto de vista formal, el crítico ha hecho un acertado estudio y la acumulación de datos, la mayor parte de las veces objetivos, hace de él un buen punto de partida para cualquier interpretación posterior.

(21) *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Juan Espejo Asturrizaga, Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965, p. 76. Juan Larrea, *op. cit.*, p. 92. Para todos aquellos que gusten de las intimidades vallejianas.

podemos imaginarnos con él una sociedad formada por una clase de hombres que elimine todos los condicionamientos de tipo económico-social que han impedido a muchos posibles niños ver la luz; la ternura que el poeta demuestra frente a esos millones de nonatos, la liberación que supone el que un hombre y una mujer decidan libre y voluntariamente el nacimiento de su hijo en condiciones de justicia, desborda *con mucho cualquier tipo de proyecto o de constitución po*lítica (e incluso, diríamos, un evangelio de cualquier religión).

La omnipotencia del porvenir socialista llega a extremos insospechados: no sólo será modificado el presente, sino que la transformación alcanzará, increíblemente, al pasado (22). El inmenso e ilimitado poder de conceptos morales, tales como la fraternidad, la solidaridad, el sentimiento colectivo, las posibilidades abrumadoras de la especie, presentes en la conciencia popular, sagrados en cuanto que son la causa del pueblo, está glorificado y, sobre todo, lleno de contenido en estas páginas últimas vallejianas. Si leemos «Masa» (473) desde una perspectiva feuerbachiana, se comprueban fácilmente nuestras anteriores palabras, ya que, de alguna forma, este poema es la síntesis de toda su ideología (o si se quiere, antropología); sólo una enorme sensibilidad política y poética puede falsear y transgredir así la ley natural, símbolo de las limitaciones humanas; es el triunfo de la Humanidad, en solidaria unión, sobre la muerte; es la promesa de desarrollo de todas y cada una de las potencialidades de la especie; es el parto doloroso de una gran comuna familiar, en la cual el amor, el amor fraterno, en batalla mundial para defender la libertad y la justicia, se alza sobre todas las miserias como bandera de todos los combatientes.

Y su grito final, ese «comprenderán todos los hombres», no es casual ni improvisado: a él se reduce el deseo teórico de igualdad y de fraternidad, la total participación en los bienes culturales que no serán ya privativos de una clase determinada, sino patrimonio de la Humanidad entera. (Si hay palabras deslexicalizadas por el uso, o mejor por el mal uso, como lo está, por ejemplo, el término «revolución», no es menos cierto que en el caso de Vallejo su sentido y su significado están llenos de contenido; y si ese contenido puede ser acusado, peyorativamente, de utópico lo mismo puede serlo cualquier

(22) El tiempo significa, en los poemas anteriores de Vallejo, una obsesión unida, la mayor parte de las veces, a un sentido fatalmente mortal. La revolución, sin embargo, podrá trastocar el tiempo, podrá vencer su inexorabilidad, rompiendo las barreras de los planos temporales, al confundirse el pasado y el futuro, al posibilitar una recursividad como la que se manifiesta en el hecho concreto de un Pedro Rojas que, dando marcha atrás a su reloj, vuelve de la muerte para escribir, una vez más, el mensaje de solidaridad por el cual murió: «¡Viban los compañeros!» (p. 457).

otra doctrina religiosa o política. Y para contrarrestar estos posibles efectos idealistas continuamos nuestro estudio.)

Pero Vallejo, lúcido como poeta y como hombre político, alcanza a ver por encima de la esperanza comunitaria los peligros reales que traería consigo el fracaso de este ideal. La tragedia que ya en aquellos momentos se estaba fraguando en la trastienda del escenario, el mañana real implantado sobre un millón de muertos, están expuestos en sus más mínimos detalles y matices. Y es en los dos últimos poemas donde Vallejo nos pinta el panorama más desolador y terrible de todo el libro. No se trata de la muerte, ni siquiera de la derrota (véase 477), ese «Cuídate, España, de tu propia España» es lo bastante claro para exigir cualquier comentario. Y a continuación advierte reiterada y febrilmente, como en un deseo de hacer más vivo el peligro a evitar, todos los errores y tropiezos que la realidad estaba ya empezando a mostrar: la coexistencia de diversas tendencias unidas por el ideal colectivo comenzaba a resquebrajarse; las claudicaciones de los tibios y los compromisos desvirtuarían la utopía; se olvidaba la revolución al posponerla con excusas de exigencias tácticas o al creerla ya conclusa; los nuevos poderes podrían corromperse o podrían nacer ya viejos si no se trataba del verdadero poder popular; se utilizaría a los muertos y a los héroes («Bienaventurados los pueblos que no tienen necesidad de héroes», dirá Brecht). También de los que aman a España, de los que dicen amarla, hay que tener cuidado porque con ella se disculpan y matan, y para salvarla matan; y, por último, de la República, igualmente en su nombre, se quiso traicionar la verdadera, la única revolución posible...

Un tratado sociopolítico no hubiese logrado tal claridad y, al mismo tiempo, tal humanismo. Tengamos en cuenta que es éste el mismo autor de *Poemas humanos* y que conocía hasta el último rincón de la miseria y la fragilidad humanas, «la vistosa y perra suerte» (379) de ese «dios desgraciado» (369) que es el hombre; sabía de las dificultades e ironizaba como buen revolucionario sobre ellas: *Eres de acero, como dicen, / con tal de que no tiembles y no vayas / a reventar, compadre* (313). Pero al margen de todos los fracasos *(no hay / más racional error que tu experiencia), cuéntame lo que te pasa, / que yo, aunque grite, estoy siempre a tus órdenes* (313): esa fue su postura y esos sus postulados.

Entramos, por último, en el poema final del libro (479 y 481), que lleva su mismo título, para enlazar así con el principio del artículo. ¿Con qué motivo se dirige Vallejo a los «niños del mundo»? ¿Para qué ese vocativo desgarrado? ¿Por qué «esta madre y maestra» España?... Las preguntas pueden sucederse interminables. Hasta cierto

punto, conociendo toda la problemática vallejiana y también su biografía, no es difícil hallar las respuestas acertadas. Sabemos que, en sus años como profesor de Enseñanza Primaria en Perú, se dirigía a los niños mediante poemas pedagógicos que versaban sobre temas escolares para, de este modo, hacerles más comprensibles fenómenos del ámbito de las ciencias naturales (23).

Es lógico, por tanto, que en el ánimo del poeta hubiese oculto un deseo de explicación didáctica; o, también, que premonitoriamente viese en la guerra civil española una futura enseñanza para las nuevas generaciones; o, por último, que, pensando como Cristo, creyese en la pureza infantil como en la única salvación posible para una revolución sin mácula. También es lógico que viese en España a una madre porque en ella, en su vientre («está la madre España con su vientre a cuestas») se estaba gestando el Hombre Nuevo, el nuevo «Hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre» (465). Y maestra, en cuanto que en su ejemplo vivo y desgarrado «el mundo se inclina a mirarse, como en un espejo, sobrecogido a un tiempo, de estupor, de pasión y de esperanza» (24).

Pero *si la madre / España cae —digo, es un decir— / ¡salid, niños del mundo; id a buscarla!...* Este fue su último y principal mandamiento. España es más que España; «Qui potest capere, capiat», así comenzaba Vallejo su andadura literaria (25) y así también terminamos nosotros nuestro artículo.—*ELENA RODRIGUEZ VILLA (Villaamil, 12, 4.°, 3.ª MADRID).*

---

(23) Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, pp. 161-165, cita al menos tres de estos poemas publicados en la revista *Cultura Infantil* entre 1913 y 1914.

(24) César Vallejo: «Las grandes lecciones culturales de la guerra de España. Los intelectuales contra la guerra», *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 27 de marzo de 1937.

(25) La frase evangélica le sirve a Vallejo, ya escarmentado frente a la incomprensión de los ambientes literarios peruanos, como respuesta a las posibles críticas de su primer libro *Los heraldos negros*. En aquellos momentos la utiliza como defensora de su estética, pero si ética y estética son una misma cosa —como diría Wittgenstein— no está excesivamente fuera de lugar el que nosotros la recordemos aquí, en este pequeño homenaje al hombre que hizo de la ética una categoría verdaderamente trascendente y, sobre todo, humana.

El tema ha sido ligeramente esbozado, pero por su interés y actualidad permanente creemos que merece un estudio más exhaustivo, cosa que esperamos hacer en una próxima publicación.

GINER DE LOS RIOS Y LA GENERACION DEL 98

INTRODUCCION

En el centenario de la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, y con ocasión del homenaje a su figura principal, Francisco Giner de los Ríos, en Ronda, me parece importante examinar su influencia en algunos escritos del 98, situados en una época histórica llena de analogías con la de 1868 y condicionada por ella.

Los años 1868 y 1898 son fechas críticas en la historia de España. En 1868, la que podríamos llamar «crisis de la conciencia española», perceptible desde fines del siglo XVIII, aflora con brusca sacudida a la superficie de la vida política con la Revolución de septiembre y la Constitución de 1869. Resulta ser ésta el texto constitucional más avanzado de todo el siglo XIX y, en algunos aspectos, de toda la historia española. Pero el sistema real de poder, detentado por unos grupos sólo unidos por la común repulsa de la inmoralidad política de Isabel II y su camarilla, ofrecía escasísimas posibilidades de realización a un texto legal que resultaba, por eso, utópico. Son años de exaltación oratoria, de improvisación, de creencia ingenua en el parlamentarismo como remedio a los males profundos del país.

Giner, que se puede encuadrar por su edad en la llamada «generación del 1868», se desengaña pronto sobre las posibilidades del régimen iniciado con la Revolución de septiembre.

Considera necesaria una transformación lenta, en profundidad, del país; la mera promulgación de una Constitución democrática no es eficaz por sí misma. Según él, España necesita hombres que puedan realizar las ideas progresistas; no los hay entonces; por eso hay que empezar formando a los españoles desde la escuela. Desde entonces concentra toda su capacidad de trabajo en la educación.

Giner resulta el más valioso representante de una pequeña burguesía liberal que lucha en los años de la Restauración por una parcela del poder político, detentado básicamente por la oligarquía agraria y la alta burguesía industrial. Su orientación reformista supone una oportunidad histórica de imponer esos valores, que no pudo hacer vigentes la Constitución de 1869 a través de la formación de una minoría intelectual. A lo largo de los años de atonía política del sistema canovista realiza una labor callada, educando promociones de futuros escritores y profesores universitarios en el rigor científico y en la tolerancia cívica. Así lo ha visto Juan López-Morillas: «... La tendencia a desdeñar la política y las soluciones... surge precisamente en los albores de la Restauración... La encarnación más notable de esta repulsa está en la

Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876, sin duda alguna el acontecimiento pedagógico de mayor resonancia en la historia de la cultura española moderna.

... Los institucionistas volvieron la espalda a la palestra pública y pusieron mano a la tarea de rehacer a España 'desde el principio, esto es, mediante la educación, según pautas rigurosamente modernas, de las jóvenes generaciones'» (1).

(Por otra parte, este sentido práctico de Giner, orientado hacia la Pedagogía y el Derecho, no es ajeno al espíritu del krausismo. Si bien Sanz del Río trajo de Alemania una filosofía idealista, aprovechó con acierto una dimensión práctica de esa misma filosofía, la contenida en el «ideal de la humanidad», que fue la obra más leída de Krause. Lo que tuvo mayor influjo del krausismo fue su valorización de la persona humana y su exigencia ética. De aquí la adhesión de Giner y sus discípulos a la tarea de regeneración moral marcada por Sanz del Río) (2).

Las palabras citadas de López-Morillas nos sitúan ante unas actitudes análogas en Giner y en los escritores del 98.

Ese desdén por la política como solución. Ese común desengaño del parlamentarismo. Esa sencillez personal y oposición a toda retórica vacía. Sí, hay actitudes comunes, entre Giner y los noventayochistas.

Lo que no impide que los tiempos sean distintos. Dos fechas críticas, 1868 y 1898: en la primera, aún no era demasiado tarde para esa vía reformista liberal de la Institución, que apuntaba a una verdadera democracia; en 1898 el descrédito del sistema parlamentario canovista lleva a Azorín, Baroja y Unamuno a rechazar, confundiendo ideales y realizaciones, toda la política española desde la Revolución de Septiembre. La crisis de confianza es demasiado profunda. Se ha extendido desde las minorías al pueblo.

Por eso hay también diferencias de actitud entre Giner y los del 98. El fundador de la Institución trabaja con optimismo toda su vida, ve la fecundidad de su labor en las promociones de discípulos que llegan a las cátedras y que extienden su doctrina. Baroja, Azorín, Maeztu, con la única salida de una prensa minoritaria desde la que lanzan su radicalismo desesperado, su anarquismo inútil, terminan evadiéndose con pesimismo de todo intento de mejorar la sociedad: «Los Tres» renuncian a labor periodística y, sobre todo los dos primeros, serán grandes sólo por su renovación de la prosa literaria.

---

(1) *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología.* B., Ariel, 1972 pp. 243 y 244.

(2) Sobre las razones de la elección de la filosofía de Krause, y no la de Hegel, por ejemplo, por Sanz del Río, véase Elías Díaz: *La filosofía social del krausismo español.* M. Edicusa, 1973.

De 1876 a 1898 ha habido una evolución política (ese deterioro de la Restauración).

Pero también el panorama filosófico es distinto. El racionalismo armónico que asimila Giner en su juventud, y al que es básicamente fiel dentro de su talante pragmático, ha perdido toda vigencia en el fin de siglo. Por un lado, el positivismo ha ganado adeptos incluso entre los institucionalistas. Por otro, llega a los jóvenes, con las traducciones de Schopenhauer y Nietzsche, el irracionalismo, que encaja en el clima de inseguridad y de revisión de valores de los años del Desastre.

En cierto modo esta adopción del irracionalismo por los jóvenes del 98 es una actitud de protesta por el fracaso del tinglado de la democracia formal —tal como funcionaba— y del racionalismo optimista del XIX. La labor reformista de Giner ha sido demasiado minoritaria; el país ve agrandarse sus conflictos; por eso los jóvenes radicales —más tarde tan conservadores— del 98 tienden a englobar en su crítica, sin distinciones, los treinta años precedentes.

Sí; aunque coinciden en el apasionamiento por el tema de España, los presupuestos filosóficos de Giner y los del 98 son bien distintos. (Aunque sin olvidar la singularidad de Antonio Machado, que apenas escribe en la fecha crítica del 98, que participa de ese pesimismo en *Campos de Castilla*, pero que enlaza con el optimismo constructivo de Giner, avanzando a la par de su tiempo hasta el día de su muerte, mientras «Los Tres» se habrán anquilosado en el conservadurismo.)

LA HISTORIA

Los escritores del 98 entroncan con la actitud ante la historia de España de Giner. Como al fundador de la Institución, les disgusta el rumbo de la política española desde los Austrias (coincidencia importante con los ilustrados del XVIII, Cadalso y Jovellanos). Los institucionalistas buscan una España auténtica por debajo de los errores históricos.

Si los del 98 coinciden en esta actitud no es sólo por sentir una idéntica repulsa del pasado español, a un nivel vital: tiene que influir en ellos el precedente intelectual de Giner y su grupo.

El concepto de intrahistoria que desarrolla Unamuno y del que participan otros escritores del 98, está preparado por la labor intelectual del krausismo. Es posible que Unamuno lo tomara directamente de Hegel; pero sabemos la relación tan estrecha que tuvo con Giner, empapado de la doctrina krausista. En todo caso, ese concepto se origina

en el idealismo alemán, para el que hay dos mundos, el externo y aparencial, y el interno y auténtico. Giner busca, según ha mostrado López-Morillas, «una historiografía que ponga al descubierto el 'espíritu de los pueblos', ese Volksgeist del idealismo alemán que tan resonante eco habló en Krause y en sus discípulos. Sería vana empresa la de buscar tal espíritu en la historia política» (3).

En otro lugar, López-Morillas precisa el origen de la utilización gineriana de la literatura como medio de profundización en el carácter de un pueblo: «de Herder y sus epígonos recibe Giner, como primer impulso, la noción de la existencia de un genio nacional, de un conjunto de rasgos que dan a la psique de país un contorno privativo e inequívoco» (4).

Ese carácter interno que debe descubrirnos la historia rectamente entendida hay que perseguirlo, según Giner, en el arte y la literatura, que expresan «lo más individual y característico que tiene el hombre». «Suprímase la literatura de un pueblo y en vano se apelará para reconstituir su pasado a su historia política» (5).

El entronque de los noventayochistas, que apartados de una historia política que no les gusta buscan la esencia de España en su literatura, su paisaje y su arte, con esta concepción es evidente.

Concretamente, Unamuno se encuentra en la línea de Giner en su aprecio por los místicos españoles, en cuanto tales, dejando aparte su doctrina teológica. Especialmente, fray Luis de León, perseguido por la Inquisición. Giner, desde su ideal racionalista armónico, que no excluye una orientación intuitiva del hombre hacia la Divinidad; Unamuno, desde su desgarrada religiosidad, buscando también paz y armonía, consideran a los místicos elementos esenciales del ser profundo de España.

Dice Unamuno de fray Luis de León: «Penetró en lo más hondo de la paz cósmica, en la solidaridad universal, en el concierto universal, en la Razón hecha Humanidad, Amor y Salud» (6).

Igualmente coincide Unamuno con Giner en oposición a la política de los Austrias, a la contrarreforma y a sus consecuencias.

También en su combinación de europeísmo y casticismo hay analogía, puesto que buscando en lo espontáneo natural llegan a la universal humana, Giner perseguía un desarrollo de la humanidad orientado al dominio de la razón, que es común a todos los pueblos.

---

(3) Juan López-Morillas: *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología*. B., Ariel, 1972, p. 193.

(4) Juan López-Morillas: *El krausismo español*. México, F. C. E., 1956.

(5) Francisco Giner de los Ríos: «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», en *O. C.*, III, p. 163.

(6) «De mística y humanismo», en *En torno al casticismo*, pp. 117-118, Ed. Austral, 1977.

Unamuno escribe en 1895: «La tradición eterna española, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto. Hay que buscar lo eterno en el aluvión de lo insignificante, de lo inorgánico... Lo verdaderamente original es lo originario, la humanidad en nosotros» (7).

Antonio Machado, fervoroso discípulo de Giner y admirador de Unamuno, coincide básicamente con esta tendencia a buscar el ser auténtico de España por debajo de la historia política, como punto de partida para un futuro mejor.

Azorín busca lo menudo, lo íntimo, lo cotidiano; sondea la literatura, los pueblos olvidados, en busca de la España honda. Como dice Laín Entralgo, «Azorín, esteta, reduce a materia estética la distinción de Unamuno entre historia e intrahistoria» (8).

Según el mismo autor, «el mundo de las novelas históricas de Baroja equivale, *mutatis mutandis*, a la intrahistoria de Unamuno, a los menudos hechos de Azorín»; sobre Valle-Inclán dice: «Baroja y Valle... evocan la historia instalados en la intrahistoria, y lo hacen así porque en ésta ven latir, como Unamuno, lo que en el hombre hay de genéricamente humano» (9).

En fin, parece evidente la deuda con Giner de los noventayochistas en el enfoque de la historia de España.

EL PAISAJE

La visión que tiene Giner de la geografía española es una base indudable para la posterior concepción de España de los escritores del 98. Como ha señalado María Dolores Gómez Molleda: «También España y su ser, ya que no en su 'desviada' historia, estaba para Giner en la tierra, en el paisaje hispánico, en las arboledas de Valsaín, en los montes bajos de El Pardo, en los riscos de la madrileña sierra de Guadarrama, en los peñascales de Gredos» (10). Así lo confirman sus discípulos, por ejemplo, Pijoán y Zulueta, en el Boletín de la Institución. Ya que la dirección de la historia de España desde los Austrias le resulta equivocada, en su búsqueda de una esencia profunda llega a las raíces geológicas, al substrato físico del país, y allí encuentra una base sólida, un punto de partida. Los del 98, que, como hemos visto, están en análoga postura crítica ante el pasado español, le siguen

(7) *En torno al casticismo*, cit., pp. 29 y 30.

(8) Pedro Laín Entralgo: *La generación del 98*. M., Austral, 1967, p. 156.

(9) *Ibid.*, pp. 165 y 167.

(10) *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid, CSIC, 1966, p. 106.

por este camino; continúan y desarrollan esta orientación gineriana hasta hacerla una de las características más originales de su generación.

También la valoración de los monumentos artísticos por Giner, esa otra ruta de su aceptación de la España intrahistórica, de las viejas ciudades castizas, es una influencia clara en los noventayochistas, Azorín, Machado, Unamuno, especialmente.

La tierra de España, que Giner toma como punto de apoyo para construir, de espaldas a la historia, el futuro de los españoles, y que sabe apreciar en toda su belleza, es también un tema fundamental en los noventayochistas.

Laín Entralgo señala varias razones para ese retorno de los miembros de la generación a la tierra: «La común actitud del grupo ante el problema de la Historia; el prestigio, todavía vivo, de las tesis positivistas sobre el medio; la índole corpórea y no etérea de la España que sueñan los hombres del 98» (11).

No corresponde a estas páginas comentar el valioso capítulo del libro de Laín. Lo importante es que coincide en señalar unas actitudes análogas en Giner y en los del 98: por un descontento con la historia, el maestro y los discípulos se vuelven a la tierra como a la última y sólida raíz.

En cuanto al prestigio de las tesis positivistas sobre el medio, que señala para los del 98 Laín, está ya presente en el artículo «Paisaje», de Giner: «Esta relación entre la constitución geológica, el relieve del suelo, el clima, el medio natural, en suma, y el hombre... se advierte por extremo en la región... de los montes carpetanos» (12).

Una diferencia de los del 98 con Giner es que en el tratamiento por aquéllos del tema de la madre tierra, a través de la exaltación estética del paisaje, hay, según J. L. Abellán, una «tendencia a la evasión que corrió sobre todo por vía estética... por el camino tan arraigado en el pensamiento español de la creación y elaboración de mitos» (13), dado que su pertenencia a la pequeña burguesía les impide enfrentarse con éxito con los problemas sociales y políticos.

Pero vamos a ver en concreto el artículo «Paisaje» de Giner y las repercusiones que éste y su actitud pedagógica pudieron tener en algunos escritores del 98.

Antonio Machado es el más influido, por haberse educado desde niño en la Institución. Es indudable que la afición al paisaje castellano le viene al poeta de las excursiones que hacía de niño con su maestro

---

(11) *La generación del 98*. M., Espasa-Calpe, 1967, p. 194.
(12) «Paisaje», en *Ensayos y cartas*. México, Tezontle, 1965.
(13) *Sociología del 98*. B., Península, 1973, pp. 38 y 39.

don Francisco, cuya capacidad de fusión con la naturaleza y su revalorización del paisaje de los alrededores de Madrid nos han descrito sus discípulos en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* de 1915. La huella de la enseñanza gineriana no se puede documentar siempre con textos, porque lo más valioso de la tarea formativa que realizó no depende de ningún escrito. Pero no es difícil conectar lo que nos cuentan Pijoán y Zulueta de Giner en el *BILE* con el tratamiento del lenguaje del paisaje en la obra de Machado, especialmente en *Campos de Castilla*.

Es cierto que descubre el paisaje castellano más tarde que Unamuno, quien le influye indudablemente también, pero no se puede dejar de valorar el pozo de las impresiones, de su niñez y juventud, las más imborrables, cuando salía de Madrid en las excursiones de la «Institución». Y se le graba la visión básica que luego evocará en su madurez: «¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo...?» Esto ya lo vio José Luis Aranguren (14).

(Y el propio Unamuno había sido influido por Giner, desde que llegó a estudiar a la Universidad de Madrid en 1880, y acudía con frecuencia a oír al ya famoso Giner al aula de la calle San Bernardo. En los textos de Unamuno se puede documentar su simpatía hacia Giner, Azcárate y hacia varios aspectos de la Institución, como el pedagógico y el religioso. Hay que suponer que debió influirle también la apertura al campo, y al campo castellano, inculcada por Giner; esa Castilla que él descubriría, con sus ojos sorprendidos de vasco, antes que ningún escritor del 98.)

El artículo «Paisaje», publicado en *La Ilustración Artística* de Barcelona en 1885 y reproducido en el volumen *Ensayos y cartas* de 1965, ya citado, publicado en Méjico por la Corporación de Antiguos Alumnos de la ILE, me parece un texto importantísimo para mostrar la influencia de Giner en la apertura al paisaje de Castilla de los noventayochistas. Empieza don Francisco perfilando el concepto de «paisaje», llevado por su necesidad de rigor y claridad. Pero en él no hay sólo un científico y un educador, sino un hombre entero, de gran sensibilidad. Junto a la precisión intelectual aparece en los párrafos siguientes su capacidad de fusión con la naturaleza, percibiendo sus elementos con todos sus sentidos externos e internos; dando importancia no sólo a la contemplación, sino a la cenestesia.

A continuación se concentra en el aspecto visual, en una posible «estética geológica». Describe con enfoque científico el proceso de formación de los granitos de Las Pedrizas del Manzanares. Pero inmediatamente deja la explicación geológica para poner de relieve la

---

(14) *Cuadernos Hispanoamericanos* 11-12, p. 385.

belleza cromática del paisaje serrano y de la llanura. Hay en su prosa suelta y moderna, que se despega de los largos períodos decimonónicos para acercarse a la del 98, una densidad de colores y matices que le conectan con el impresionismo. Y, sobre todo, ha descubierto ya el valor básico del paisaje castellano, que luego van a poner más extensamente de relieve los noventayochistas: «una nota fundamental de toda la región, que lo mismo abraza al paisaje de la montaña que al del llano. En ambos se revela una fuerza interior tan robusta, una grandeza tan severa, aun en sus sitios más pintorescos y risueños, una nobleza, una dignidad, un señorío...» (15). Por eso lo compara con el paisaje «femenino» de Galicia, tema en el que insistirá después Unamuno en sus libros de viajes.

Más adelante habla de la relación entre el medio y el hombre con criterio positivista, como vimos, que también se percibe en la visión del hombre, sobre todo castellano, de Unamuno, Machado, Azorín, Baroja, cuando nos lo describen vestidos de tonos pardos, endurecido y arrugado por el clima extremoso y el duro trabajo.

Después señala un itinerario a los madrileños, hoy abarrotado de domingueros, y que entonces sólo unos pocos hombres originales recorrían: el del puerto de Navacerrada y el cerro contiguo de Guarramillas. Es incalculable, aunque no se pueda documentar, el influjo que ha tenido sobre tantas generaciones de alumnos y simpatizantes de la Institución la sensibilidad de un educador que ha escrito ya en 1885 el siguiente párrafo: «Jamás podré olvidar una puesta de sol que allá en el último otoño vi con mis compañeros y alumnos de la Institución Libre desde cerca de las Guarramillas. Castilla la Nueva nos parecía de color de rosa; el sol, de púrpura, detrás de Siete Picos, cuya masa fundida por igual con la de los cerros de Riofrío en el más puro tono violeta, bajo una delicada veladura blanquecina, dejaba en sombra el valle de Segovia, enteramente plano, amoratado, como si todavía lo bañase el lago que lo cubriera en época lejana. No recuerdo haber sentido una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa» (16).

Termina Giner su artículo lamentando el desconocimiento por la masa urbana madrileña de estos valores y señalando que, si hay algún viajero inquieto en su época, éste prefiere admirar los Alpes antes que los paisajes de su patria. Sólo un lento y largo proceso de desarrollo cultural abrirá la sensibilidad de los españoles a la belleza del campo español.

---

(15) *Ibid.*, p. 41.
(16) *Ibid.*, pp. 44 y 45.

Para ver lo identificados que estaban para Antonio Machado su maestro don Francisco y el paisaje del Guadarrama, detengámonos en el artículo que escribe a los tres o cuatro días de la muerte de su maestro.

Con la espontaneidad de un texto necrológico escrito a vuela pluma asocia inmediatamente a Giner a la sierra madrileña: paisaje largamente contemplado y querido como base incontaminada de la patria, punto de partida para la reforma de la vida histórica a que se entregó. Hay un tono panteísta cuando señala, después de la fusión de cuerpo con la tierra, la vuelta de su alma en el sol, símbolo de lo espiritual en el paisaje: «Allí, bajo las estrellas, en el corazón de la tierra española reposarán los huesos del maestro. Su alma vendrá a nosotros en el sol matinal que alumbra a los talleres, las moradas del pensamiento y el trabajo» (17).

El poema CXXXIX de *Campos de Castilla*, fechado el 21 de febrero y publicado en la revista *España* el día 26, no hace más que adensar lo dicho en prosa, dándole definitiva forma artística:

> *... Oh, sí, llevad, amigos,*
> *su cuerpo a la montaña,*
> *a los azules montes*
> *del ancho Guadarrama.*
> *(...) Allí el maestro un día*
> *soñaba un nuevo florecer de España* (18).

Baste esta muestra para nuestro propósito de señalar la impronta de Giner en el sentimiento machadiano del paisaje, presente por lo demás en casi todos sus poemas de ambiente castellano.

En cuanto a Azorín, no se trata ya de un alumno de la Institución, pero el influjo de la que Gómez Molleda llama «Institución difusa» le llega por el magisterio y ejemplo de varios personajes krausistas. En su época de estudiante se entusiasma con Calderón y acude a casa de Pi y Margall, que aparecerá en *La voluntad*. En la Universidad de Valencia, donde estudia Derecho sin vocación, únicamente le atrae un catedrático con especial valor humano, el de Derecho político, don Eduardo Soler y Pérez, que, como escribe José María Valverde: «que quizá la personalidad que más influyó en él en esa ciudad, enseñándole sobre todo el amor a la Naturaleza, a fuer de buen krausista» (19). En un artículo en *Ahora*, del 6 de febrero de 1936, recuerda Azorín a su maestro «Don

(17) «Don F. Giner de los Ríos», en *Idea Nueva*, de Baeza, de 23 de febrero de 1915. Apud. Jorge Campos: «A Machado y Giner de los Ríos», *La Torre*, Univ. de Puerto Rico, núms. 45-46.

(18) A. Machado: *Obras, poesía y prosa*. B. A., Losada, 1964, p. 215.

(19) *Azorín*, B., Planeta, 1971, p. 23.

Eduardo Soler y Pérez, ex profesor de la Institución Libre, colaborador de Giner (...). Siente un amor vivísimo por la Naturaleza (...). No hay rigorismo en su clase (...), los límites del Derecho Político no los conoce nadie» (20).

De ese colaborador de Giner le llegan las principales actitudes del maestro: amor a la Naturaleza, pedagogía socrática, oposición a la historia española posterior a los Austrias.

Pero el mismo Azorín va a declarar el influjo de Giner de los Ríos en la generación de 1898:

«El espíritu de la Institución Libre —es decir, el espíritu de Giner— ha determinado el grupo de escritores de 1898; ese espíritu ha suscitado el amor a la Naturaleza y, consecuentemente, al paisaje y a las cosas españolas» (21).

En otro texto azoriniano me parece ver también la huella de Giner, de sus costumbres y de su artículo «Paisaje». Es el artículo «Naturaleza. La tierra de Castilla», incluido en *Fantasías y devaneos,* de 1920. Ante todo, se trata de un viaje a El Pardo, itinerario preferido de Giner. La descripción del paisaje está vista con la misma sensibilidad del fundador de la Institución. Este describe en «Paisaje» los de tipo masculino y femenino, el castellano y gallego. Y caracteriza aquél así: «Precisamente por esto, la grave y austera poesía de un paisaje, cuyo nervio llegaría hasta la fiereza...» (22).

Con gran parecido en las palabras de Azorín: «Una impresión de fuerza, de nobleza, de austeridad, se exhala de la tonalidad de la tierra» (23).

No hay duda, la sensibilidad de Giner ha sido decisiva en esa generación que tan magníficamente ha valorado el paisaje castellano. Incluso el aspecto de la relación hombre-medio, que Giner apuntaba en su artículo y que ya citamos, se repite en éste de Azorín: «¿No veis una íntima conexión, una secreta armonía entre este paisaje y la cosa, el traje, el carácter, el gesto, el arte y la literatura de Castilla?» (24).

En otro lugar vemos el aprecio de Azorín por Giner, cuando lo compara con fray Luis de Granada y Federico Nietzsche: «Los ideales que profesan son distintos, muy distintos, pero (...). Una cualidad exquisita domina en estos tres hombres (...), el desasimiento de las

---

(20) Apud. *Azorín, Ibíd.,* p. 24.

(21) «Tres españoles de España. Giner, Galdós, Baroja». *Obras completas de Azorín,* M. Aguilar, 1947, tomo III, p. 1215.

(22) «Paisaje», cit., p. 42.

(23) *O. C.,* cit., tomo IV, p. 121.

(24) *Ibíd.,* p. 121.

cosas (...), esa dignidad constante y risueña es lo que hace que estos tres hombres —sean cuales sean sus ideas— inspiren una irreprimible simpatía» (25).

Por último, dos cartas que corroboran esta estrecha relación entre Giner y Azorín.

La primera carta de Giner a Azorín la puso éste como prólogo a la segunda edición de *España en 1920.* La precedió con estas palabras: «Cuando publiqué por primera vez este libro, envié —como hacía con todas mis obras— un ejemplar a don Francisco Giner. El querido maestro acusóme recibo con la siguiente carta» (y sigue la carta de Giner): «Mil gracias de nuevo, amigo mío, por su *España.* No he podido soltar el libro hasta el fin» (26). No transcribo toda la carta para no alargar más estas citas, pero creo que basta para probar esta estimación y receptividad azorinianas ante las ideas de Giner.

La segunda carta de Giner a Azorín, en que aquél le da las gracias por el envío de *Lecturas españolas,* la precede Azorín con las siguientes palabras: «... En esa estancia hay un hombre leyendo un libro; ese hombre es el más bondadoso, el más tolerante, el más humano y comprensivo de la España contemporánea. Su espíritu, como esa lucecita en la noche, irradia en la noche de España». (Se refiere a Giner.) Y más adelante: «... Cada libro que yo publicaba me valía una carta del maestro.»

Veamos unas frases de la carta de Giner: «Gracias mil, amigo mío, por sus *Lecturas españolas.* Anoche llegaron a mis manos (...) y esta madrugada lo concluí todo, con la honda sensación espiritual que da siempre esa penetrante, suave y cruel compenetración de las cosas» (27).

En resumen, si Unamuno y Machado estuvieron muy influidos por Giner, a Azorín también lo vemos muy cercano al maestro. Su visión de la historia de España, equivocada desde los Austrias y la Contrarreforma, su búsqueda de una España auténtica en el paisaje, en los viejos pueblos, en los monumentos artísticos, su actitud crítica inicial —que luego deriva hacia el conservadurismo por sus condicionamientos de pequeño burgués— son una de las mejores proyecciones de las enseñanzas de Giner en el campo de la creación literaria de la generación del 98.—*FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE FERNANDEZ* *(Avenida Generalísimo, 1. La Zubia. GRANADA.)*

---

(25) O. C., cit., tomo IV, p. 148.
(26) Apud. *Ensayos y cartas,* cit., p. 122.
(27) Apud. *Ensayos y cartas,* cit., pp. 122 y 123.

SAUL BELLOW

Con mayor o menor voluntad de reestructuración y reelaboración de la realidad *real*, Saul Bellow es fundamentalmente un novelista autobiográfico. La autobiografía en Bellow no es un dogal limitativo; antes, por el contrario, le proporciona una plataforma de observación y juicio sólida, irrecusable y pocas veces desvirtuada por la pretendida y quizá falaz omnisciencia en la que la mayoría de los novelistas desenvuelven, como precepto obligatorio según las vulgaridades genéricas literarias deslizadas durante años, su ambición de expresar el mundo a través de esquemas representativos y abstracción forzada de la propia persona o del único cedazo o ente motivador legítimo: el yo y su área de responsabilidad y conocimiento.

Formalmente, las novelas de Bellow —la acción, el bagaje descriptivo, los trazos psicológicos y el gran componente reflexivo e intelectual— responden a un punto de referencia subjetivo y personal. El novelista Bellow no viene como a «usurpar» un punto de vista ajeno, «ficticio» o «creado» desde la facultad genial de las hipótesis verosímiles para exteriorizar su concepción del mundo, sino que actúa desde los presupuestos mentales, culturales y sociales que les son significativos a él mismo en calidad de persona determinada por la raza, la profesión, la economía y el medio geográfico, es decir, todo lo que cuando se cultiva otro género literario —el ensayo, el libro de pensamiento— aflora naturalmente y sin problemas y en la novela, en cambio, suele sufrir alteraciones y escamoteos poco justificados, hasta recurrir a módulos sustitutorios y asociativos *creacionales* que, en definitiva, confieren (conferirían) al ejercicio de la novela una capacidad de representación de la realidad humana tan sintética, amañada y *ubicua* que ya no resulta (resultaría) una representación de la realidad limitada y profunda (profunda en relación directa con sus límites), sino una representación de la realidad ilimitada y superficial, esto es, una *obra de arte* en vez de un documento sobre la naturaleza humana y sus conflictos de perspectiva y análisis. Ya que, como sabemos o deberíamos de saber, el mayor problema de la novelística, irresuelto, es la adopción del *punto de vista* y del *yo narrativo* que no incurran en la falacia de las hipótesis, en la gratuidad de la ficción y en las impropiedades traslaticias.

También Bellow ha arrostrado —esto es inevitable— los suntuosos riesgos del desdoblamiento y el empeño de la *objetividad* desprendida de rémoras personales. A tales efectos, recuerdo *Las memorias de Mosby y otros relatos*, conjunto de novelas cortas, interesantes, correctas, como no tenía por menos que ocurrir en un escritor maduro y

culto y Nobel, pero de ninguna manera auténticamente significativas del ángulo más valioso de Bellow, salvo algunos cuentos —*El viejo sistema* y el que da título al volumen: *Las memorias de Mosby*—, donde ya es posible asistir tímidamente a los planteamientos y a la entonación, que, además de constituir su constante, van a culminar su relevancia como autor enquistado en el núcleo de la civilización más dinámica, poderosa y de porvenir incierto. Estos planteamientos y entonación se refieren a la reflexión larga e ininterrupida que un intelectual maduro, burgués y lúcido, aunque no dogmático, ejerce sobre sí mismo y la sociedad que lo rodea. Primero está el yo narrativo —que, con ligeras alteraciones y reelaboración de la realidad elementales es, sin dificultad, el propio Bellow— y luego está la sociedad y los sucesos y la anécdota, necesariamente tamizadas a través del personaje que, otra vez sin dificultad, es fácilmente identificable con el propio Saul Bellow. Cuando Bellow abandona su constante, su reflexión personalista, cualquiera de sus relatos podría estar firmado sin muchos aspavientos por Hemingway, Dos Passos o Baroja, hasta ahí llega la despersonalización del escritor desdoblado, que de súbito nos comunica el tedio de la gratuidad, esto es, el tedio de lo que el lector presiente como materia no constituyente para el autor, sino una ensalada de personas y palabras que, en el mejor de los casos, se concitan para probar una tesis y, en el peor, se sustentan en el penoso gusto de contar por contar.

Con *Seize the day* por medio, entre otras obras, Bellow alcanza a redondear su constante literaria con novelas como *Herzog* y *El planeta de Mr. Sammler* (1970). Su hombre —esa lúcida conciencia que dijimos, intelectualizada, medianamente gastada o escéptica, a medio camino entre la ceniza de las pasiones y el umbral de cierta vejez prematura o de cierta capacidad filosófica de renuncia, un entramado mental que puede remontarse sin pecar de eruditos al estoicismo griego, representado por un estilo que examina la fatalidad sin abandono desesperado de las diversas opciones que ésta presente en el orden de una mitigación moral y de sentido común respecto a la posibilidad de «cualquier arreglo»—, su hombre, repetimos, ya exento de elementales problemas económicos, hombre «situado», pasea una mirada crítica, reflexiva y evidentemente tan acobardada como piadosa por la sociedad norteamericana de hoy. El hombre de Bellow, aunque parezca raro, representa lo que tiene de ético la burguesía liberal y culta. Y ya sabemos, por otra parte, que si bien el sistema económico capitalista norteamericano aparece cuajado de tensiones y como muy necesitado de evolucionar hacia un tipo de producción socializante, la sociedad norteamericana de hoy, tecnócrata, poderosa y multirracial, sigue siendo

el símbolo culminado de las sociedades occidentales donde han de resolverse las expectativas de éstas. Ofrece ese interés. Por tanto, novelar en la vertiente de la cultura social norteamericana es ofrecer —o al menos se maneja el elemento como posibilidad— una dimensión digamos «superada» o más decantada de los problemas que la caracterizan, la integración de las diversas etnias, la sistemática del divorcio, la reacción humanista-filosófica ante los vuelos espaciales, el orden generacional, las conflagraciones eróticas, el marginamiento que confieren preocupaciones espirituales de épocas más arcaicas o «tradicionales», el misterio nunca suficientemente bien resuelto de que sean los mediocres los que acceden al poder y dispongan de mecanismos para arrasar, la suave aquiescencia a la imposibilidad de obtener un saber totalizador y, en fin, una serie de cuestiones que definen aspectos de la sociedad norteamericana e identifican a Bellow con el gran refinamiento de la inteligencia pasiva, cuya influencia no cuenta en acciones inmediatas ni estructurales, pero representa un factor de comunicación entre todos los intelectuales del mundo occidental, al menos entre los intelectuales maduros que ya perdieron el furor de la juventud y la ilusión de totalidad y absoluto y se hallan a medio camino entre el nihilismo, el absurdo de la responsabilidad y el gozo de la confortabilidad burguesa y la eliminación de penurias económicas. Saul Bellow es una especie de adagio entre dos luces. Sabe que nada tiene sentido y que la verdadera inteligencia es un caos y puede gozar, no obstante, de una melodía, de una independencia sabiamente disfrazada con argumentos morales, del sexo no atosigante y de la luz vespertina en Nueva York, incluso tamizada por la contaminación.

Herzog dirigía cartas al presidente y a Dios y aun se arrogaba parte de responsabilidad por el decurso del tiempo y los sucesos; Mr. Sammler, un Herzog más viejo, es también menos pretencioso y ya sus cartas son meras inscripciones en una pared desconchada: es la vieja sentenciosidad judía, aficionada a la cábala y al rito de las premoniciones.

Ya escribimos en otra ocasión, y no hay motivos para desestimarnos ahora, que los temas esenciales de Saul Bellow caminan por el estudio de la caracterología inmigrante hebrea, su adaptación, la fractura histórica de viejas vivencias de la raza considerada como un clan; el intento de huida de la ambigüedad, la descomposición de las mecánicas individuales de defensa, generalmente basadas en el fracaso de la unión matrimonial como principio; la perplejidad de una sociedad que escapa al razonamiento lógico y los conflictos que presenta el mínimo afán de juzgar.

Siempre lo he pensado: los mejores hombres que hoy tiene la inteligencia son los que dudan, los que desestiman el dogma y los perfiles nítidos. Escépticos y desilusionados. Inoperantes, de acuerdo. Pero muy difícilmente sale de la inoperancia la frialdad cruel a que nos tienen acostumbrados los tipos seguros de sí mismos y las organizaciones eficaces. Yo, en Hitler y en la CIA, por ejemplo, hubiera depositado abundantes gramos de inoperancia. Seguramente todo esto es lo que han premiado en Estocolmo, es decir, que aún la sociedad norteamericana —con Canadá— pueda engendrar personajes inoperantes capaces de mostrar las fisuras y la intimidad siempre resquebrajada del coloso.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

FORMA, SENTIDO E INTERPRETACION DEL ESPACIO IMAGINARIO EN «EL OTOÑO DEL PATRIARCA»

Los motivos espaciales de *El Otoño* casi exclusivamente se reparten en tres núcleos gráficos: la casa presidencial, la mansión de Bendición Alvarado y la casa de Manuela Sánchez. La ciudad también sirve de escenario, pero siempre está situada en un segundo plano y la visión que se da de ella es siempre fugaz, distanciada. De este repartimiento espacial, la casa presidencial tiene la mayor trascendencia. En ella no sólo transcurre un número mayor de acontecimientos, sino que también es donde se encuentra el más fiel reflejo del patriarca. A esta casa, pues, se le dedica una magnitud espacial mayor, es decir, que representa la mayor parte de los discursos constitutivos. La mansión maternal y la casa de la predilecta son espacios de una importancia menor. Sin embargo, cada uno tiene una forma y una función particulares que les dan una peculiaridad diferenciadora, una perspectiva del patriarca distinta. Para enjuiciar el valor estético y metafísico del relato es necesario tomar en cuenta el conjunto de sus componentes. Los tres operan en conjunto para que el cuadro final del nefasto tirano sea perfecto, para que las múltiples facetas de su mezquina personalidad se realcen.

El mundo del patriarca se asemeja al de Larsen en *El Astillero*, de Juan Carlos Onetti, y al de Pedro Páramo en la novela de Juan Rulfo tanto en su consistencia como en su plasticidad: en ellos las realidades socio-psicológicas de los personajes se plasman en significativas imágenes. Una de las principales características del espacio imaginario radica en que proporciona a los entes de ficción la

posibilidad de hundirse en él, de formar con él una unión estética. El espacio, pues, viene a desempeñar el papel de espejo en cuanto levanta ante el patriarca (en el caso de *El Otoño)* el reflejo de su propio mundo interior. Y es más: ese mundo levantado a su alrededor amolda su soledad, su tristeza, su destino trágico. Los espacios son su fiel reflejo, el dinámico emisor de su condición humana. Estos *mundos se manifiestan en bellas o grotescas imágenes* y son las imágenes precisamente las que le dan su fuerza creativa a *El Otoño.*

En el libro *Alicia a través del espejo,* de Carroll, la doncella entra en el mundo de las maravillas penetrando en el espejo. Una vez adentro se pone en contacto vital con las cosas, la observación objetiva se convierte en una vivencia. En *El Otoño* algo parecido ocurre: en ella pasamos por el espejo de su aureola mítica para entrar en contacto directo con lo más íntimo de su vida privada, en el centro sagrado de su esencia corrupta. Alicia escudriña a las piezas de ajedrez como el lector observa al patriarca. El mundo interior del patriarca se abre y nos precipitamos en el vacío, donde podemos contemplar de cerca todo el largo proceso de su tragedia personal. Pero el *mundo* del *patriarca,* lejos de *ser un país de* las maravillas, es para él su propio infierno, donde se pudre en su propio mito. Hay muchos ejemplos que apuntan su desgraciada condición; aquí trataremos uno de ellos: «... le hacían creer que todo era tan simple y tan claro que lo volvía a dejar en las tinieblas de aquella casa de nadie que recorría de un extremo al otro preguntándose a grandes voces quién carajo soy yo, que me siento como si me hubieran volteado al revés la luz de los espejos...» (p. 234). (Primera edición, marzo 1975, Plaza & Janés.)

Después de leer y releer *El Otoño* llegué a la conclusión de que la sensación estética que me ha producido su lectura no procede sólo de la vaguedad de la trama, ni de las novedosas formas sintácticas donde se suprimen por completo los apartes, se reducen a un mínimo el número de puntos y se quiebran los giros tradicionales, sino de algo más trascendente y duradero: la extraña impresión de estar caminando por un mundo barroco. Pero no es un mundo que transmite la sensación de movimiento inherente del modo barroco; es la de estar tocando las formas vivas de una humanidad morbosa. La figura mítica que está incrustada en ese mundo se deforma, se desmitifica, se desmorona. La densidad narrativa y la maravillosa configuración de las formas hacen que los contornos interiores de *El Otoño* se aproximen a las que se evidencian en *El acoso,* de Carpentier. Pero aquélla difiere de ésta en que el patriarca se confunde

por completo con las formas que lo encuadran, mientras que el joven de la novela del narrador cubano, aunque se pierde huyendo en un mundo de una extraordinaria belleza arquitectónica, no se funde con lo circundante como ocurre con el patriarca. En *El acoso* es la fuerza de la música lo que penetra en la psique del protagonista, lo que destruye y no los contornos del espacio. La hermosa ornamentación arquitectónica que normalmente caracteriza el mundo barroco, en la obra del maestro colombiano se convierte en un instrumento para aniquilar una figura grotesca.

A partir de los años veinte hasta el presente encontramos obras tan importantes como *Ulises*, de Joyce; *Gran Serton: Veredas*, de Guimaraes Rosa; *Adán Buenosayres*, de Marechal; *Los pequeños seres*, de Garmendia; *Rayuela*, de Cortázar, y otras que han devastado los muros divisorios entre el mundo subjetivo y el objetivo. En dichas obras, a pesar de que se ven rasgos de un Dublín, sertones, Buenos Aires, Caracas o París, no es eso lo que más interesa: es el efecto que obra sobre los entes de ficción lo que cuenta, la visión interior del mundo exterior. Bloom, Riobaldo, Adán, Mateo, Traveler, por ejemplo, o cualquiera que sea la voz narrativa, importa menos que el mensaje que por ella se transmite. Los personajes, aunque no son más que fragmentos de la imaginación del autor (en su forma literaria) formados por sintagmas y aunque el espacio en que se mueven éstos sólo un punto de referencia, al desenvolverse van recobrando forma y sentido, van llenando los vacíos con su vivir diario, su sentir, su soledad.

En *El Otoño*, Bendición Rodrigo de Aguilar, Leticia Nazareno, Saturno, Manuela Sánchez, José Ignacio Sáenz de la Barra y el mismo don Patricio Aragonés se mueven al ritmo agitado del espacio imaginario al vaivén de los contornos que los encarcelan. El proceso creativo de *El Otoño* no radica en captar las realidades del mundo ahí fuera, sino un volverse sobre sí, un configurar el mundo interior. La figura central es don Patricio Aragonés, pero en realidad se divulga muy poco sobre él en términos descriptivos: lo llegamos a conocer más bien mediante una larga serie de imágenes. La casa presidencial, la mansión de su madre y la casa de Manuela lo envuelven, lo aprisionan. Es una víctima de sus propias maniobras, es decir, del propio espacio que él mismo ha creado. Este último libro de García Márquez no pinta cuadros de un dictador: crea una imagen de él. Para entender la obra, pues, es necesario zambullirse en ella, recreándola por una participación personal. El patriarca es mil cosas, es decir, una vivencia, no una descripción.

En la primera división del relato (hay seis divisiones), en las

primeras páginas, antes de que aparezca por primera vez el patriarca, se ve que los sintagmas van forjando las configuraciones del recinto que él ha de ocupar. Es como si se preparara un escenario teatral, ambientándolo para la entrada del protagonista. Todos los discursos narrativos apuntan al momento de su aparición. La homogeneidad de la escena está en los inextricables enlaces que estos discursos van formando con la figura central. Pero éstos no sólo tienen la función de la configuración espacial, sino también la de impregnarlo de olores putrefactos, visiones grotescas. El espacio gráfico, *la casa presidencial, etc., es el macrocosmos que sustenta el* espacio humano, el patriarca. Al considerar el texto conviene tener en cuenta la gran flexibilidad narrativa con que el espacio se abre. Esto se debe, en parte, a la narración en primera persona del plural que predomina y los sutiles cambios de punto de vista. A pesar de que no se sabe con toda seguridad quién es el narrador, la técnica nos acerca, nos hace participantes de la acción de la escena, reduciendo drásticamente la distancia entre el mundo ficticio y el lector.

A pesar de las configuraciones burlescas, el mundo de don Patricio representa una verdadera creación estética. Al igual que el Macondo de *Cien años,* aquél se levanta en las primeras páginas y se viene abajo al final de un modo irremediable. Por un lado, la belleza de las imágenes en *El Otoño* alza el mundo ficticio del patriarca al plano poético, mientras que, por otro, la claridad de sus símbolos lo convierte en una punzante crítica social. En este último sentido, pues, García Márquez verbaliza un sentimiento bastante difundido en la América Latina. Carlos Fuentes, por ejemplo, no hace muchos años publicó una carta abierta de género ensayístico en que apuntaba ciertos males estructurales de ese mismo sistema socioeconómico al cual se refiere el escritor colombiano. Además se sienten en el trasfondo social muchas inquietudes.

El proceso de desfetichización es otro de los motivos primordiales de la obra. El enorme impacto de las imágenes radica en el poder expresivo de las palabras que las integran. Las imágenes distorsionan, hiperbolizan, ridiculizan y, al fin y al cabo, aniquilan a la figura del tirano latinoamericano. La clave de su destrucción se encuentra en la sistemática e inextricable pulverización de los mitos que lo sustentan. Para destruirlos el autor ha recurrido a las imágenes. Pero ¿por qué ha puesto tanto empeño y esmero en la elaboración de ellas? Para encontrar una respuesta satisfactoria conviene preguntar: ¿qué pretende hacer la obra? Es bastante evidente que quiere sacar a la luz los fundamentos de un mito para revelarlo y, en última instancia, erradicarlo. La esencia del mito, pues, está

dentro de la estructura mítica. Ahora bien, para poner de manifiesto los fundamentos de esta estructura es necesario emplear imágenes, porque en ellas se halla la esencia del mito. El patriarca es una figura histórico-mítica: representa una ideología sociopolítica cuya influencia penetra en la sociedad de hoy.

En *El Otoño* se edifica un espacio imaginario cuya estructura engloba dos visiones distintas del patriarca: la mítica y la inmediata, es decir, la no mítica. Pero es más, esta estructura es esencialmente mítica, es decir, que toma como modelo estructural a la misma figura mítica cuya vida íntima desmitifica. Por tanto, estando en su mismo plano mítico puede introducirse fácilmente al mundo inmediato del patriarca, desde donde lo va demoliendo.

El mito del dictador se le viene abajo porque en el instante de descubrir el caos de su esencia, se destruye su estructura mítica. Ya no es un espacio homogéneo, sino caótico; ya no sagrado, sino profano. La figura mítica, bajo la intensa luz de la narrativa exterminadora del maestro colombiano, se convierte en hombre vulgar y asqueroso. El patriarca ya no es sagrado ni en su estructura originaria ni en su imagen exteriorizada. Los narradores eran una vez hombres que creían en él, en su poder mítico, pero a medida que van conociendo de una manera íntima la realidad de su consistencia, se van desilusionando. Ahora, al descubrir la mentira de su aureola, pierden su fe. Ahora son hombres religiosos cuyo dios ha muerto, hombres de fe sin fe.

La labor desmitificadora encubierta en *El Otoño* opera a base del doble proceso narrativo. Su eficacia reveladora radica en el hecho de que mediante este proceso se ponen de manifiesto las dos vertientes de la realidad. El impacto estético es tremendo porque ambas vertientes sufren las consecuencias del estilo deformador del autor. Los discursos míticos que constituyen la formación de su fama fantasmagórica chocan violentamente con los discursos históricos verdaderos. La visión mítica del patriarca se realiza yuxtaponiéndola al lado de los datos supuestamente verídicos. Por eso, por una parte le acusan de ser un tipo sin padre, y por otra le conceden cualidades sobrenaturales, es decir, divinas.

La historia del déspota cruel e insensible no es más que una leyenda simbólica, que, colocada bajo la luz de las imágenes poéticas, se quiebra exteriorizándose en fragmentos grotescos. A raíz de la revelación del mundo verdadero del patriarca surge la esperanza de otro: el del pueblo. La poesía es creadora de mundos. El pueblo despierta de su somnolencia de siglos porque el dictador y su poder estupefaciente mueren descubriéndose.

El espacio imaginario del poder viene conglomerándose en núcleos en torno a don Patricio. El poder legendario es una entidad mítica cuya formación originaria nace en la imaginación del patriarca, de la misma manera en que la de Macondo surge de la imaginación de José Arcadio Buendía. Y también como Macondo, el poder del dictador, después de formado, se independiza de él. Entonces, como una entidad independiente, comienza a ejercer un influjo decisivo y definitivo sobre su genitor: lo alza entre sus brazos legendarios y lo deja caer en la tierra, lo hace y lo deshace, lo sustenta durante un lapso para luego destruirlo. Lo vemos cuando está comenzando su poder. Luego, cuando él se adueña de su poder y por fin en sus últimos días, cuando se mueven los fundamentos de su poder, la arena deslizable se le escapa por entre las manos.

La fuente de toda expresión literaria radica esencialmente en el lenguaje. Una de las obligaciones primordiales del narrador contemporáneo, pues, es la de crear un vehículo verbal que sea a la vez claro y expresivo, capaz de transmitir a través de imágenes, situaciones, personajes e ideas. Una de las características más impresionantes de *El Otoño* es la fuerza y claridad de su lenguaje. Parece paradoja, pero por más flamante e iconoclasta que sea este atrevido empeño lingüístico de García Márquez, manifiesta una madurez narrativa admirable. Es un lenguaje creador, es arte grande, una luminosa expresión poética. Su grandeza no sólo estriba en la estética, sino también en su capacidad de penetrar en el lector, comunicándose con él.

He aquí la visión de la patria que se presenta en *El Otoño:* «... no había otra patria que la hecha por él a su imagen y semejanza con el espacio cambiado y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta, reconstituida por él desde los orígenes más inciertos de su memoria...» (p. 171). En el sentido figurado del vocablo patriarca se evoca la noción de respeto y bienestar. Pero aquí lo respetuoso se trueca en lo repugnante y el bienestar en la putrefacción. El término patria, por su parte, implica por lo general la idea de una relación afectiva entre la nación y los naturales de esa nación. Hablar de la patria es fijar un punto de referencia, establecer una identificación positiva. El patriarca, cabeza de la patria, modelo para la conducta de los compatriotas, en *El Otoño* se convierte en un factor corrosivo. Todo altruismo que pudiese evocar el término se transforma en una mezquindad y un egoísmo absolutos.—*ROBERTO ONSTINE (1002 Dixie DF. HEMET, California 92343. USA).*

TEATRO DE AUTOR Y TEATRO DE GRUPO: BUERO, NIEVA, EL T. E. I. Y «LA CUADRA»

En este resurgir del teatro español al que estamos asistiendo de poco tiempo para acá, junto al rescate de ciertos autores tradicionalmente «olvidados» —Valle, Lorca, Alberti—, se produce otro fenómeno que es interesante señalar. Me refiero a una dualidad.

Por una parte nos encontramos con espectáculos en los que prima el texto como punto de partida para la recreación escénica. Es decir, un teatro en el que el soporte dramático es, fundamental y primordialmente, el verbo del autor y en el que el director se limita a trasplantar a las tablas —con más o menos fortuna— eso que el autor quiere decir. Y, por otra parte, encontramos la actitud contraria: un tipo de teatro en el que el papel decisivo corresponde a la creación colectiva. No quiere esto decir que, en esta segunda fórmula, el texto no tenga importancia. Evidentemente, en una puesta en escena tiene que producirse una comunicación. Hay una propuesta que parte del escenario y que el público-receptor asimila. Sencillamente, se trata del proceso inverso. Se produce, primero, un trabajo de los actores, la elaboración de una idea previa de la que surge el texto definitivo. Y al decir «texto» no me refiero exclusivamente a un código verbal. Texto —en este caso— es cualquier sistema de comunicación, que no tiene por qué fundamentarse en la palabra. Tal es el caso del mimo, la pantomima, la coreografía, el baile y el cante, etc.

Esta dualidad —teatro de autor, teatro de grupo— también tiene un denominador común, ajeno al estricto hecho teatral. Se trata de un criterio de «permisibilidad» por parte de la Administración. Obras que llevaban mucho tiempo —años— esperando la ansiada «luz verde», por fin la han visto. Se cumple así la premisa indispensable de la dramaturgia. El teatro no es para leer. Sólo con la puesta en escena podemos emitir un juicio definitivo sobre la calidad de esa obra. Un teatro limitado en las páginas de un libro es un teatro muerto. Sobre las tablas, en un escenario, cobra vida, cumple su objetivo. En definitiva: es eficaz. Y si concebimos el fenómeno dramático como un análisis del contexto sociopolítico —que incide directamente en la sociedad—, de ahí su peligrosidad para el poder establecido.

BUERO VALLEJO. UN CLASICO DE NUESTRO TIEMPO

Los orígenes de *La doble historia del doctor Valmy* se remontan a 1961. En esa fecha la concibió Buero y comenzó a escribirla en 1963, para darla por concluida en 1964. La revista *Artes Hispánicas* la publicó en 1967 y en noviembre del año siguiente se estrenó en el Gateway Theater de Chest, Inglaterra.

La doble historia del doctor Valmy (1), que hoy podemos ver tras doce años de frustrados intentos de llevarla a la escena española, es —sin duda— una auténtica obra maestra. El tema es —ya de por sí— más que sugestivo: ¿puede ser la tortura un arma política? Una pregunta que va más allá de la denuncia política concreta. Más allá del teatro de propaganda, vinculado a la realidad de un país o a un momento histórico determinado. Como los textos calificados de clásicos, este de Buero se hace universal y sobrepasa los límites espacio/temporales.

Como señala Alfonso M. Gil en el prólogo a la edición norteamericana de la obra, estamos frente a un teatro de la autenticidad humana, ante el sentido trágico del hombre de nuestro tiempo. «Es la tragedia del hombre incapaz de elegir, atrapado en las redes de su propia impotencia vital y cuyo único escape es la muerte; una muerte que no es la liberación, sino un eslabón más de la infinita cadena de 'víctimas-verdugos'», dice M. Gil. *La doble historia...* no se afilia a la izquierda, ni al centro, ni a la derecha. Buero se erige en abanderado del Hombre, de cualquier hombre que se vea atrapado por su propia condición. Más que una denuncia de la tortura —que, en efecto, lo es y que subyace a lo largo de toda la representación, motivando su estructura—, Buero Vallejo se detiene en el conflicto íntimo del ser humano que lleva una vida normal, pero que, al caer la noche, entra en otro mundo en el que ha de golpear, de torturar e incluso de causar la muerte a un semejante.

El público no puede escaparse de lo que en la escena se narra. No tiene cabida la postura de pensar que se está ante un suceso ajeno, extraño, ignorado. La implicación es total. Además, la técnica empleada por Buero muestra su intención de colocar *La doble historia...* en un plano documental. Nada de ficción. El público, al tiempo que asiste a un juicio, es el mismo acusado, y se le exige la contemplación de los hechos y su objetividad en el veredicto. Para ello, Buero utiliza varios niveles expresivos. El doctor Valmy actúa

(1) Título: *La doble historia del doctor Valmy.* Autor: Antonio Buero Vallejo. Dirección: Alberto González Vergel. Intérpretes: Andrés Mejuto, Marisa de Leza, Manuel Tejada, Primitivo Rojas, Elvira Menéndez, María Abelenda, Mary González, Guillermo Carmona, Carlos Oller, José Alvarez, José A. Fuentes, Santiago Herranz y Ana Marzoa. Espacio escénico: Vicente Vela. Teatro: Benavente, de Madrid.

como elemento distanciador al ser el intermediario entre el escenario y los espectadores, llegando a detener la acción en sus momentos más álgidos. Asimismo, la anécdota se presenta bajo el aspecto de un caso clínico —en este sentido es significativo el subtítulo de «relato» que Buero otorga a la obra—, con lo que se insiste más en la exposición documental. Por otra parte, se juega con la realidad y con los sueños, con saltos en el tiempo, con la acción múltiple, con incursiones de actores en el patio de butacas... Toda una perfecta lección del empleo de los recursos escénicos.

Hay dos historias que son la misma. La primera —la del Señor y la Señora, vecinos de Daniel y Mary Barnes— es ese espejo al que miramos con ojos deformados, en el que vemos la realidad a conveniencia o —en este caso— se la niega y se nos dice que todo es falso, que no nos lo creamos, que permanezcamos tranquilos y escépticos, porque todo es mentira. La segunda historia es el relato de la utilización de la tortura, el drama de quien la utiliza. Dos historias, sí, pero implicadas en una unicidad de sentido.

Y he dicho que Buero Vallejo nos presenta su obra como un caso clínico, pero no por ello hemos de creer que los personajes de la misma son «casos patológicos». No. Son personajes de nuestro propio entorno. Y no es una denuncia particularizada en un hombre o en un sistema político, sino de toda una sociedad que —a diferentes niveles— permanece ciega al empleo del napalm, de la bomba atómica, al terrorismo, a la invasión de estados, al sometimiento ideológico: a la degradación de la condición del ser humano.

Pero Buero Vallejo tiene esperanza. Una esperanza en el Hombre que está presente en toda su producción dramática. Este sentimiento viene de la mano de Mary Barnes. Al conocer la verdad sobre el verdadero trabajo de su marido hubiera podido escoger el camino del silencio, de ignorar la realidad. Pero decide enfrentarse con ella. Mary Barnes *elige* —justificación del Hombre— y con su elección sacrifica su *status* de seguridad para escoger el camino más duro. Es la venda que cae, la luz en la ceguera. En el inicio de las dos sendas —conocimiento de la verdad, consciente negación de la misma— nos deja Buero Vallejo para que elijamos con todas sus consecuencias.

EL TEATRO FURIOSO DE FRANCISCO NIEVA

Francisco Nieva lleva muchos años metido en el tinglado teatral. Muchos años también de inexistencia, de secuestro, en los que su actividad como autor ha permanecido oculta tras esa otra actividad

de escenógrafo. Resulta paradójico pensar que uno de los valores más recios de nuestra dramaturgia contemporánea era conocido solamente por su labor como creador de escenografías, incluso para el Teatro Nacional. Entre tanto sus textos aumentaban —sin vislumbrar una mínima posibilidad de representación— para dar forma a lo que el propio Nieva ha denominado «Teatro Furioso», «Teatro de Farsa y Calamidad».

Pero llegó la hora de Francisco Nieva. Por fin se pudo ver *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de No más mostrador)*, y, en nuestros días, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Opalos y Tasia* —opúsculo éste que completa la puesta en escena de la primera—. Estas dos obras de Nieva (2) vienen de la mano de José Luis Alonso, quien también corriera la aventura de montar *El adefesio*, de Rafael Alberti. Hay varias citas que se reparten entre el público antes del comienzo de la representación y que reflejan el espíritu que anima el quehacer teatral de Francisco Nieva. Son las siguientes:

> «A mí no me gusta ese teatro en que le tiran a uno trozos de realidad a la cara».—Valle-Inclán.
>
> «¡Mierdra!». «Ubu Rey», de Alfred Jarry.
>
> «Renovar el lenguaje es renovar la concepción del mundo».—Ionesco.
>
> «Propongo un teatro donde violentas imágenes fpsicas *(sic)* quebranten e ipnoticen *(sic)* la sensibilidad del autor. Un teatro que *abandone la sicología y narre lo extraordinario que induzca al trance*».—Artaud.
>
> «El teatro del futuro será un teatro de visiones, no un teatro de sermones».—Gordon Craig.

No es difícil, pues, rastrear las coordenadas por las que se desenvuelve la obra de Nieva. *La carroza...* —subtitulada «ceremonia negra»— nos muestra el curioso nacimiento de un representante del pueblo español. Un nacimiento hecho a base de prodigios satánicos, con terrores, velas asustadizas, retratos parlantes, gatos muertos, cadenas y dogmas a machamartillo. Estamos ante la gran fiesta nacional. Ante el mito. Ante el símbolo. Una concepción dramática en la que está presente la orgía artaudiana, el ritual dionisíaco, la magia, el eros, el absurdo, el humor, lo irracional...

Pero este conglomerado de elementos que certifican la muerte

(2) Título: *La carroza de plomo candente* y *El combate de Opalos y Tasia*. Autor: Francisco Nieva. Dirección: José Luis Alonso. Intérpretes: Paloma Hurtado, Antonio Mancho, José María Pou, Trini Alonso, Valeriano Andrés, Carmen Quesada, Eddy Lage, Luisa Rodrigo, Julia Trujillo y Ana María Ventura. Decorado y vestuario: Grupo Escuela A. D. Moisés Guirguis y J. A. Cidrón. Teatro: Fígaro, de Madrid.

del teatro psicologista no es —ni mucho menos— caótico. Nieva elude este peligro y lo hace intensificando la inteligibilidad: argumento consistente, narración lineal, empleo de tradicionales recursos escénicos, lenguaje funcional... Una inteligibilidad dramática que se opone a la claridad escénica.

Nieva se mueve en un nivel de crear sensaciones en el público, negando la explicación. El mismo nos advierte que «no está de acuerdo en que haya que decir las cosas claras». Frente a la claridad plana, Francisco Nieva opone la redondez en la que se oculta algo que hay que adivinar. Y, en este sentido, su obra es una amalgama de turbiedades en la que —por vía de la poesía teatral o la mágica irracionalidad— hay que adivinar un frontal ataque a una serie de instituciones. O mejor dicho, a una institución sin nombre que esconde a todas las demás.

Los personajes son grotescos arquetipos que harían las delicias de don Ramón del Valle-Inclán. Todo un alucinante desfile de la fauna humana que compone el retablo hispano se da cita en *La carroza...* Personajes sarcásticamente subrayados, feroz e irónicamente distorsionados. Protagonistas de una ceremonia alquímica, de un espacio mágico, burlesco, desbaratador. Es la destrucción de la España negra.

Ese príncipe Tomás, nacido de un extraño prodigio, es «desganado y disconforme, triste y maduro, que niégase a reinar, niégase a todo, lo niega todo...». Dice Garrafona, la nodriza que para educarle le cuenta cuentos de miedo, y endemoniada maestra de ceremonias:

«Con tanto de Inquisición, este niño nos ha salido quemado.» Ante su constante negativa, los brujos que le hicieron nacer lo eliminan de nuevo. Este «arrapiezo llorón» es fruto de la acción conjunta de frustraciones viciosas, de retóricas oficiales y dominantes, de deidades tiránicas, de una voluntad de poder aniquiladora... Todos —y más elementos— se resquebrajan en ese ruedo ibérico convulsivo, hilarante, vociferador, de Francisco Nieva.

El combate de Opalos y Tasia narra la lucha de dos verduleras por su amante. Es un divertimento circense en el que Nieva viene a demostrar que «en el arte y también en la vida todo es posible». Está presente el gusto del autor por Jarry, por Artaud, por Vaché, a través de un clima de libertad inventiva sin trabas y una belleza violenta. Es una obra de corta duración, pero en la que Nieva muestra la infinita posibilidad de recursos, de elementos escénicos, de ese «más difícil todavía» del espíritu circense. Es una alegre despedida a los espectadores, un despliegue de fuegos de artificio, tras esa meditación en forma de ceremonia negra de *La carroza de plomo candente*.

LA HONRADEZ DE TRABAJO DEL T. E. I.

Son doce años de intenso trabajo, de estudio profundo, de presentar los más lúcidos espectáculos que se hayan asomado a nuestra cartelera. Son doce años de haber asimilado el método del Actor's Studio, que trabajo a España y aclimató en el T. E. I., William Leyton. Son muchas horas de dedicación las que el T. E. I. tiene en su haber. No hace mucho, su puesta en escena de *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Brecht, hizo que saltaran, con éxito, el estrecho foso que separa el teatro experimental del gran público. Esta experiencia se ve ahora continuada y superada con *Cándido* (3).

No es la primera vez que afirmo que gracias a los grupos independientes, el viciado aire de nuestra cartelera se ha visto renovado en una brisa pura. Realmente, cuando el llamado teatro comercial no hacía más que ofrecernos obras ramplonas y faltas de interés, comedietas insulsas, colonización permanente, gracias a los grupos independientes hemos podido asistir —en los más insospechados lugares— a ese Teatro con mayúscula. También es cierto que, junto a esa labor, algunos de estos grupos no eran más que meros repetidores de una serie de «clichés», de técnicas mal asimiladas, de un mimetismo de malas consecuencias. Nunca ha sido ése el caso del T. E. I.

La versión que nos ofrecen del *Cándido*, de Francisco María Arouet, Voltaire, viene a demostrarnos que es posible hacer un teatro contemporáneo. Un teatro que tiene en cuenta lo que señalaba Graham Hough acerca del desplazamiento de los procesos verbales y lingüísticos en nuestra sociedad de hoy. El viejo soporte verbal —en el caso de esta propuesta del T. E. I.— ha dado paso a un contacto más dinámico con la vida en el que la música, la expresión corporal, la luminotecnia, la palabra, la canción, la danza..., son elementos de una eficacísima recreación.

Porque no son sólo las peripecias de Cándido lo que nos llega. Es todo el contexto de un siglo centrado en el culto a la razón. Los del T. E. I. no han hecho una adaptación literal —tomada en el sentido escénico—, sino que han sincretizado la obra de Voltaire, incluso en las contradicciones. Las consecuencias las apunta el propio T. E. I. en su prospecto:

---

(3) Título: *Cándido*. Autor: Voltaire. Versión y adaptación teatral: Manuel Coronado y T. E. I. Montaje, dirección e interpretación: T. E. I. Música y canciones: Víctor Manuel. Arreglos e interpretación musical: Juan Cánovas, Mariano Díaz, Antonio de Diego y Miguel Angel Rojas. Escenografía: Ignacio Valle. Coreografía, vestuario y ambientación: Arnold Taraborelli. Iluminación: Fontanals. Teatro: Lara, de Madrid.

> *Cándido* es, simplemente, la historia de una mentira: la mentira del miedo, la mentira de lo Absoluto, de lo Intocable, de lo Establecido; la mentira del Orden, la mentira del Respeto, de la Tradición.

¿Quién mejor que Voltaire para ser un permanente contestatario? ¿Quién mejor que el T. E. I. ha sabido resolver todo ello en una puesta en escena? No existe una trama perfectamente delimitada, pero, pese a ello, nunca se pierde el hilo conductor. El personaje de Cándido se desdobla en la persona del propio Voltaire para explicar cuanto ocurre a su personaje. La razón, las circunstancias políticas, la filosofía, la sátira..., todo ha sido trasplantado, certeramente, en lo que podemos considerar un «espectáculo total».

Ya de por sí, llevar a escena un texto narrativo supone una proeza. Si este texto es el *Cándido*, la proeza se multiplica. Todo lo que encierra esta obra de Voltaire debió de tentar al T. E. I. y ellos aceptaron el reto. A doscientos años de su escritura, el T. E. I. ha buscado las constantes que, aún hoy, son lacras, y han puesto de manifiesto el egoísmo frente a las agresiones globales. El T. E. I. añade la gran duda entre el abandono, el retiro y la acción, y critica duramente a su propio personaje: a todos los Cándidos existentes.

Pero el T. E. I. va más allá. Su puesta en escena, esta «antología del movimiento humano» —como la califica Enrique Llovet—, pone de manifiesto la oposición dinámica entre el pensamiento y el sentimiento. El movimiento del grupo hace que se establezca una interacción entre actores y espectadores. No hay posibilidad de la escueta contemplación. Nos hallamos frente al ritmo total. Desde que se abre la puerta del teatro, los actores permanecen en escena, danzan, gesticulan, se mueven, rebasan el límite entre el escenario y el patio de butacas necesariamente acotado por las características espacio-temporales. Ello no se hubiera podido obtener nunca sin esa entrega fervorosa, sin ese esfuerzo de grupo tan propio del T. E. I.

Aquellas impresiones críticas, satíricas, destructivas, que quedaron en la obra de Voltaire tras su regreso a Francia luego de haber permanecido como emigrado en Inglaterra —Bacon, Newton, Locke, Shaftesbury, Pope, Addison...— en todo instante nos llegan con su lucidez. Permanecen las burlas volterianas que ponen en cuestión la ciencia, la moral, las normas de conducta de la época... El *Cándido* del T. E. I. es un espectáculo profundo, crítico, complejo... Un espectáculo de nuestro tiempo. Un espectáculo clarificador.

Es caso obligado señalar que ésta del T. E. I. no es la primera propuesta con respecto a la novela de Voltaire. Ya en Nueva York se

representó largamente un *Cándido musical*. Pero, sin lugar a dudas, nos encontramos frente a un trabajo muy característico del T. E. I. Es un formidable alarde de facultades. Sobre todo, una demostración de las posibilidades ilimitadas del cuerpo humano como vehículo de comunicación —ya lo habían descubierto Meyerhold y Grotowsky— de una idea. Sobre todo, es la prueba evidente de que es posible realizar un teatro de hoy con procedimientos de hoy: esos procedimientos que son una gran puerta abierta a la renovación del lenguaje escénico, cada vez más amenazado por los medios técnicos creados por la sociedad de consumo y que nos esclavizan. El T. E. I. es una avanzada para recabar un nuevo público que asegure la continuidad del fenómeno dramático. El *Cándido* es muestra de esa función integradora de cultura-sociedad que tiene el teatro. Voltaire dijo de quienquiera que condene el teatro es un enemigo de su país. El T. E. I. ha comprendido esto muy bien y su obra es el fruto de una honradez de trabajo incuestionable.

LA CUADRA: DESDE LA MISMA RAIZ DEL GRITO

El primer espectáculo de La Cuadra fue *Quejío*, un estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía. Su aportación al teatro popular, su significación, sus valores sociales y políticos, fueron largamente ponderados. La irrupción de La Cuadra en la escena española supuso todo un acontecimiento porque era el intento más serio de crear un camino a la expresión popular. La expresión y la poética de *Quejío* se recogieron en un libro del que me he ocupado en otra ocasión (4).

Es importante precisar estos antecedentes porque la continuidad de La Cuadra tras *Quejío* era una gran incógnita. Incógnita que se ha visto descubierta y cuya respuesta es la continuación de un lenguaje teatral —iniciado en el primer espectáculo—, superando algunas limitaciones en el cante y en el baile como elementos más conocidos. Desde su estreno en el Festival de Nancy, en mayo de 1975, *Los Palos* (5) ha recorrido varios países europeos e hispanoamericanos para llegar ahora a una confrontación con el público español.

Los Palos es, principalmente, una reflexión política al servicio de la tierra andaluza. Reflexión realizada a través de un lenguaje popular,

---

(4) Véase «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 308. «*Quejío* y el teatro actual», páginas 211-218.

(5) Título: *Los Palos*. Letra, montaje y dirección: Salvador Távora. Intérpretes: Grupo La Cuadra, de Sevilla: Jaime Burgos, Joaquín Campos, Emilia Jesús, Miguel López, Juan Romero, José Suero y Salvador Távora. Asesor: José Monleón. Asistente: Lilyane Drillón. Teatro: Arlequín, de Madrid.

utilizando valores dramáticos de la vida misma, del mundo del trabajo, que se convierten en valores culturales de comunicación. Estos valores de identidad se muestran en el escenario como elementos materiales. Es decir, puede ser la grasa, o el sudor, valores del mundo del trabajo cotidiano que actúan como elementos de comunicación teatral del medio popular.

Dicho esto, hay que señalar que La Cuadra establece una nueva forma de dialéctica teatral. No hay diálogo. Los medios verbales que emplean provienen de una vena preliteraria y de raíz en el pueblo: el cante. En *Los Palos*, la creación de situaciones dramáticas se establece con la pugna del cuerpo, del músculo, del símbolo. Pero vayamos por partes.

Los Palos es un espectáculo basado en la muerte de Federico García Lorca, al que sirven de soporte unos documentos reunidos por José Monleón. Estos textos son: la declaración de la sirvienta de los Lorca, que llevaba comida a Federico cuando éste se encontraba detenido en Granada; el testimonio del hombre que enterró los cadáveres de los asesinados en la madrugada del 19 de agosto de 1936, en los alrededores de Víznar; el certificado de defunción del poeta, y una frase de Lorca extraída de una entrevista publicada en *El Sol* en 1934: «Yo siempre seré —dijo entonces— partidario de los que no tienen nada, y hasta la tranquilidad de la nada se les niega».

A partir de estos documentos, Salvador Távora planteó el espectáculo. Creó unos cantes, ideó una estructura escénica consistente en una reja de palos enormes, pesados, articulada, que se opone a ser levantada. Con esta reja, los de La Cuadra se mueven, la mueven, la arrastran, la tienden..., y cuando la levantan, su enrejado, al proyectar sombra sobre el fondo blanco, es reja carcelaria, crucifixión multiplicada, símbolo. Contra ese símbolo luchan exasperadamente, lucha real que se sitúa en el límite más exacto de lo que en teatro es juego de apariencia y lo que es realidad efectiva. Es impresionante ver esa lucha contra la estructura aparentemente variable, pero siempre inhumana y opresiva. Los hombres son vencidos, golpeados, aplastados... y expresan sus vivencias acompañados de bulerías, tientos, fandangos, nanas, cañas, tonás... Es la tragedia de la marginada, de la olvidada Andalucía.

Y es aquí donde La Cuadra asume y reencuentra a Lorca. El poeta está unido a esa tragedia de su pueblo. No es una víctima aparte de aquel ensangrentado verano de 1936. No. Es una más entre todas. Los tres primeros documentos en que se apoya el espectáculo se refieren directamente a Federico. El cuarto apunta hacia otras miras: Andalucía, las gentes andaluzas. A través de *Los Palos* —elegía, llanto, de-

nuncia, documento—, vuelve Lorca a compartir la tremenda realidad de sus gentes.

Es difícil hablar de «teatro» ante espectáculos de esta índole. *Los Palos* funciona a nivel de emoción, sin preceptivas, sin culturalismos. Se nos habla desde la violencia que aparece como un destino de opresión social, de destrucción humana. Y ahí reside su significado político y dramático. El cante, la desarticulación corporal, el grito, la fatiga, el lamento... son los elementos del lenguaje de La Cuadra.

Un trabajo realizado sin apoyatura escénica, en completa desnudez, a palo seco, desde la misma raíz del grito —que diría Federico—, que nos remite a un testimonio colectivo, que nos hace vibrar, sentir una emoción ruda y primaria, un íntimo estremecimiento catártico... La fuerza de La Cuadra se impone ante nuestros ojos llenándolo todo, sobrecogiéndonos. Algo que se escapa a la escritura.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. Madrid-28).*

LA AGONIA DE AMIEL

Y aquí, como en tantas otras páginas de estas «Memorias», se me nublan los ojos, y tengo que apoyar la frente en las dos manos y llorar, llorar en silencio.

(Alberto Insúa, *Maravilla*)

Ninguna obra puede realizarse plenamente: toda opción, toda decisión, está necesariamente condenada al fracaso. Tal conclusión, que se desprende del existencialismo de este siglo, especialmente Jaspers, tiene no sólo precedentes, sino definiciones mucho más claras que ésta, como muy notablemente Henrik Ibsen, para mí el más auténtico exponente, Leopardi, Senancour, y muchos más. Y también Amiel.

Enrique Federico Amiel tiene conciencia de su nada, de su fracaso. He aquí su rasgo primordial y su punto de partida. Y en este camino empieza el soliloquio, el diálogo del alma con su eternidad. De cuando en cuando mira hacia atrás, pero no se detiene: más bien sigue con mayor impulso, para vencer acaso la indecisión, la inseguridad. Es una excursión a lo largo de sí mismo para desposeerse, para despersonalizarse, para arrojar lo que le abruma —su propia existencia— con la ilusión de hacerlo ajeno. Su íntima esperanza es no reconocerse, y efectivamente casi llega a ignorarse. Así nace la crónica de su lucha, de su vida y de su muerte, de su agonía. Ya se ha desconectado del mundo y está a sus espaldas. Se enfrenta con-

sigo mismo y empieza a escribir vertiendo palabras en un torturado caudal de impotencias y fracasos.

Y es este camino torcido el que vamos a recorrer, sin meta, sin fin —pues tal vez no lo haya—, sino simplemente a andar.

1. EL DIARIO INTIMO

«Estos mismos cuadernillos, ¿no son una vanidad?, ¿para qué los escribo?, ¿he sabido acaso tenerlos ocultos como fue mi primer propósito? Aunque, bien mirado, ¿debo guardar y dejar morir en mí lo que me inspira la gracia?, el temor de exhibirme, ¿de impedir que publique, Señor, tus mercedes, y que describa una miseria del espíritu moderno para enseñanza y consuelo acaso de otros?» (Miguel de Unamuno, *Diario íntimo,* cuaderno 3).

Y ya en la segunda página del primer cuaderno, entre un marasmo confuso de ideas y sensaciones, escribió tres nombres: Leopardi, Amiel, Obermann, que constituyen acaso su trío de lecturas más importantes, y también los más frecuentes. Algo más conocido, el italiano; los otros dos, totalmente olvidados (1). Sin posibilidad de réplica por esa falta de ediciones, y no menos de interés, infestó la mente de muchos lectores el desafortunadísimo Amiel de Marañón, un hombre que, por ser tan de ciencia, dejó de ser hombre. Ya en la primera nota del capítulo segundo afirma rotundamente que en la vida de Amiel no existieron jamás sucesos importantes. Yo no lo creo, y el bueno de Marañón tampoco lo cree, como lo evidencia cumplidamente en sus siguientes páginas. Más compadecemos al docto doctor español que al ginebrino (2).

«Desde las primeras páginas de su *Diario* —escribe Alberto Insúa en su primer libro (3)— comprendí que me hallaba frente a un libro único y que iba a asistir al desnudarse de un alma.» Tres párrafos después (p. 90), anota: «Anoche he leído, durante tres horas, en el libro de Amiel, y he adquirido la certidumbre de que su libro me acompañará toda mi vida. El espíritu de Amiel es muy semejante al

(1) Es algo que, hasta cierto punto, me sorprende, dada la difusión que ambos tenían al principio de siglo. Del *Obermann*, de Etienne Pivert de Senancour, sólo conozco y poseo la edición del año 1930, a cargo de Espasa-Calpe en su colección Universal, números 1.122-23 (tomo I), 1.126-27 (tomo II) y 1.131-32 (tomo III). Por lo que se refiere, claro es, a ediciones españolas.

Tan absurdamente olvidado como él, salvo algún tímido escarceo, inoperante por demás, se encuentra Enrique Federico Amiel. La edición mejor, según mi concepto, es la de Ed. América, Madrid, 1931, que es la que manejo corrientemente.

(2) Al decir de Unamuno (*Del sent. trág.*, cap. I), Amiel, junto con los demás nombres unamunianos, era hombre cargado de sabiduría más que de ciencia.

Al contrario justamente que Marañón.

(3) Alberto Insúa: *Don Quijote en los Alpes*, M. Pérez Villavicencio, Ed. Madrid, 1907.

mío. Amiel es como yo, un desconfiado de sí mismo; tal es su característica.»

A los treinta años, escribe en su diario:

«¡Vamos, Diario mío! El ímpetu ha pasado. Acabo de releer este cuaderno, y ha volado la mañana. ¡Cuánta monotonía he encontrado en estas páginas! Tanto peor, entonces. Estas hojas no han sido hechas para ser leídas; están escritas para calmarme y hacerme recordar. Son como jalones puestos en mi pasado, y a veces, en lugar de esos jalones, hay cruces funerarias, pirámides de piedra, tallos que han reverdecido, guijarros blancos, medallas..., todo eso sirve para encontrar el camino en los campos elíseos del alma. El peregrino ha marcado sus etapas; puede, pues, encontrar la huella de sus pensamientos, de sus lágrimas y de sus alegrías. Este es mi libro de viaje; si algunos pasajes pueden ser útiles a los otros, mejor; pero yo, aunque he dado al público estas mil páginas, sé que su conjunto no es bueno sino para mí y para aquellos que, después de mí, puedan interesarse en el itinerario de un alma de condición oscura que se halla lejos del ruido y de la gloria. Estas páginas serán monótonas si mi vida fue monótona, y se repetirán cuando los sentimientos se repitan. Siempre habrá en ellas verdad, y la verdad es su única musa, su único pretexto, su único deber» (3-3-52).

La verdad es su única musa, su único pretexto, su único deber. Es una senda descarnada, árida, desprovista de cualquier literaturismo. Por eso sabe que pocos pueden leer con agrado ese clima de violencias encadenadas. En el otro *Diario*, el del catedrático salmantino, leo: «Por algo repugnaba este savant aimable (Renán) al puro y noble Amiel, alma religiosa a la que Dios habrá dado el premio de su anhelante busca de la verdad» (cuaderno 3).

En uno y otro diario se afirma que no ha sido escrito para ser leído. Es verdad a medias. No para ser leídos por un gran público, ni, mucho menos, para adquirir nombradía. Pero tanto al uno como al otro tuvieron acceso en vida de sus autores bastantes amigos —nótese *amicus*, de la misma raíz que *amare*—. Porque el uno y el otro necesitan secar sus lágrimas al calor del aliento y la compasión de todos ellos, porque amar es compadecer. *(Del sentimiento trágico*, VII. Dice compadecer, es decir: padecer juntamente, padecer conjuntamente.) Pero, paralelamente, lo que se diga de ellos es secundario.

«Me siento muy dispuesto a colocar la opinión de los sabios sobre la del pueblo. Poseer la estimación de mis amigos y la benevolencia pública sería para mí una necesidad; una gran reputación no sería más que una diversión; no pondría pasión en ella; a lo más sería un capricho» (Obermann, carta LI).

En ocasiones se siente fatigado, casi agotado; quiere dar marcha atrás, refugiarse; mira y rebusca entre el diario algo que pueda ayudarle. Pero es peor; de resultas de su lectura se siente desconcertado, humillado, agobiado (4). Quiere situarse en otro prisma, enfrentado a su propio yo como observador; pretende rechazarlo, ignorarlo. Es inútil. Sabe y está convencido de que no puede luchar contra sí mismo y que la batalla la va perdiendo día a día, y no logra cerrar y apretar más las manos: de entre los dedos surgen nuevas fisuras.

«Volví a leer un cuaderno de este *Diario;* me sentí algo avergonzado de tantas quejas y languideces. Estas páginas sólo dan una idea imperfecta de mi ser, y hay en mí una multitud de cosas que no encuentro en ellas. ¿De qué depende eso? En primer lugar, de que la tristeza toma la pluma con mayor facilidad que la alegría, y, en segundo lugar, de las circunstancias ambientes: cuando no estoy sufriendo alguna prueba, recaigo en la melancolía. Por eso el hombre práctico, el hombre alegre y el hombre literario no aparecen en estas páginas. Falta a este retrato la vida de conjunto, la proporción y el centro; está visto demasiado cerca.

(...) Por eso, mostrar cualquier cosa de mi pasado, de mi *Diario* o de mí mismo, de nada serviría a quien no tenga la intuición poética, a quien no me recomponga en su totalidad con los elementos que le confío y a pesar de ellos» (13-12-66).

Y en el siguiente fragmento reincide en el mismo sentido que ya hemos afirmado.

«No siendo el diario íntimo sino una meditación soñadora, camina a la ventura sin perseguir fin alguno. La conversación conmigo mismo no es sino un esclarecimiento gradual de mi pensamiento. De ahí los sinónimos, las revueltas, las repeticiones, las ondulaciones. El que afirma, es breve; el que busca, es lento; el que sueña, marcha en línea irregular» (18-7-77).

2. HACIA UN POSIBLE RETRATO

Condición del hombre: inconstancia, aburrimiento, inquietud.
(Pascal, *Pensamientos*, 127.)

«En definitiva —dice Insúa (p. 91)— Amiel es cobarde; pero su cobardía es noble y valerosa. Escribo esta paradoja convencido de la verdad que encierra. Ser reflexivo, analítico, sensible e imaginativo

(4) En 1839, el torturado Soren Kierkegaard apuntaba: «En cuanto tengo la ocasión de volver a hacer la experiencia tantas veces reiterada de que el recuerdo satisface más que toda realidad, estoy perdido.» Citado en su ensayo sobre Kierkegaard, por Harold Höffding, *Revista de Occidente*, Madrid, 1930.

como Amiel y llegar, en fuerza de discurso y réplica interior, a ser infecundo es algo que yo encuentro grandioso.»

Este es el mismo retrato que se podía hacer de Peer Gynt. (Me refiero al de Ibsen, pues la leyenda original no he podido aún conocerla.) ¿Cobarde? Sí, cierto que sí. Cobardes también Schopenhauer —que como último recurso se abrigaba en su intelectualismo—, Pascal, Kierkegaard. Yo también. Brand, el sobrehombre Brand, también conoció el desaliento: «El valor y la fuerza me han abandonado. El deseo y el ánimo se tornan lacios y flojos» (acto I, cuadro II). Y es precisamente la cobardía la que alimenta las grandes pasiones. Y Pascal, el jansenista francés —¿jansenista?—, escribió *(Opúsculos*, I): «Cuanto más grande y más profundo es el espíritu, más grande e intensas son las pasiones.» Y el teólogo danés asegura: «lo que falta a nuestra época no es la reflexión, sino la pasión» *(Temor y temblor*, 3). Y esa misma pasión hizo concebir el Brand, el más grande drama que conozco, y apasionado era nuestro Don Quijote, y apasionado era nuestro Unamuno. Obermann confiesa: «No soy esclavo de las pasiones, y soy más desgraciado que si lo fuese» (carta XLI).

Ya en su juventud (5) Amiel apunta: «Hace tiempo que mi mal está en esto: malestar universal sin esfuerzo alguno por salir de él; acumulación de dificultades, sin la menor acción encaminada a destruirlas; torpeza moral, progresiva parálisis de la voluntad y la inteligencia, afeminamiento del carácter. Ni un impulso que valga la pena encaminado hacia la verdad, hacia el bien; nada más que una blanda y vaga aspiración...» (8-4-45).

En todo él se denota, como anteriormente hemos señalado, la indecisión, la incertidumbre, la indefinitud ante los dos polos, las dos opciones (cfr. Luis Cencillo). El pobre poeta veronés, más trágico que lírico, suelta como un sollozo:

Odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

(Cátulo, carmen LXXXV)

Ante la tirantez de los dos polos, como dos caballos en dirección contraria que tienen preso su corazón, exclamó: *¡Et excrucior!* ¡Soy torturado! ¡Soy atormentado! O más bien, ¡me atormento! Y conven-

---

(5) He procurado entresacar lo menos posible de los primeros años de nuestro autor, en virtud de la diferencia tan abismal que existe entre esos años y el Amiel de madurez. El párrafo que arriba copio, que sin duda hacía las delicias del polígrafo madrileño, queda muy deteriorado cuando la personalidad, la pobre personalidad de Amiel, se decanta. Pero muchos, muchos veinteañeros en estado depresivo escriben aún hoy las mismas o parecidas palabras.

Es la época en la que aún no se resigna a aceptar el naufragio de toda vida humana. Y gime: ¡Quiero ser dueño de mí mismo! (21-10-40). Su diario entonces es mucho más irregular y voluble (cfr., 8-10-40).

dría recordar al tan atacado —más maravilloso cuanto más atacado— Sacher Masoch, a quien nadie hasta hora lo ha querido observar por el prisma que dirige las presentes consideraciones. Pero la inclusión de Masoch en este y otros puntos nos llevaría demasiado lejos.

«Tu yo condenado a la individualidad, cuando su instinto profundo lo lleva al no yo; he ahí el suplicio del que no puedes salir» (12-9-76).

La misma indefinición e inseguridad en innumerables párrafos sartreanos: «L'existence est molle et roule et ballotte, je ballotte entre les maisons, je suis, j'existe, je pense dons je ballote, je suis, l'existence est une chute tombée, tombera pas, tombera, le doigt gratte à la lucarne, l'existence est une imperfection» *(La nausée)*. (Nótese *ballotter*, estar flotando, estar bamboleándose.)

La misma debilidad e impotencia que presidieron todos los días de Kierkegaard, pero asimismo idéntico amor y ternura.

«Mi naturaleza es ser solícito, compasivo y simpático; abandonarme a la vida colectiva, buscar la felicidad de hombres y animales, ser caritativo con todas las vidas y amante de todos los corazones» (4-9-61).

«Sembrar venturas y hacer el bien: he ahí nuestra ley, nuestra razón de ser» (11-1-67).

Abundando más en lo dicho:

«Tengo el corazón roído por los escrúpulos; mi alma no puede suprimir las necesidades del corazón, y mi conciencia se turba y es incapaz de distinguir con precisión, en el caos de inclinaciones contradictorias, la voz del deber y la voluntad suprema. La falta de fe simple y la indecisión por desconfianza en sí mismo, ponen en tela de juicio lo que sólo concierne a mi vida personal. Temo a la vida subjetiva y retrocedo ante cualquier sorpresa, demanda o promesa que me realice; tengo el terror de la acción, y sólo me hallo tranquilo en la vida impersonal (6), desinteresada y objetiva del pensamiento (27-6-55).

«Mi alma es un vórtice de deseos no satisfechos, y no se ha calmado ni por la extirpación de esos deseos. Quiere poder entregarse por completo, con amor, fe y entusiasmo, y ningún objeto ha podido absorberla ni aun ilusionarla. Esta aspiración inmensa y confusa es una sed inextinguible» (12-9-76).

Obermann, su alma hermana, escribe en la carta LXXV: «Desde que salí de esa infancia que tanto se echa de menos, imaginé, sentí una vida real; pero no encontré sino sensaciones fantásticas. Veía seres, y no hay más que sombras; anhelaba una armonía, y no en-

(6) Cotéjese con: «Sólo me siento seguro en presencia de lo conocido, como persona de imaginación, y me espanta lo desconocido» (16-10-50).

contré sino contrarios. Entonces, me torné sombrío; el vacío llenó mi corazón; necesidades sin límite me consumieron en el silencio, y el tedio de la vida fue mi único sentimiento en esa edad en que se empieza a vivir.»

Y este *Obermann*, publicado en París, en el año 1804, ve la luz antes del nacimiento del patriarca Kierkegaard (1813), de Ibsen (1828) y, por supuesto, de Amiel (1821). Casi medio siglo después (1844) nacería su contradicción, encarnada en un genio sublime e inexplicable, el portentoso Nietzsche. Pero Obermann, o sea, Senancour, se adelanta a todos ellos.

Y al fin, tratando más y más de salirse de su yo, de imaginar lo que no encuentra, ni encontrará jamás, se pregunta si ganaría algo cambiando de carácter, porque de cambiar parecería cosa prestada (18-7-77). Pero de sobra conoce que, aunque lo desee, no puede cambiar. Se lanza desordenadamente al infinito, cuando más acá del horizonte, en aquel lugar que ya se divisa, se abre el abismo. Y pretende reír con dignidad, con robusto valor, cuando en su vida se sigue haciendo de noche. La herida se va abriendo, al tiempo que la llama, triste, pálida, se extingue irremisiblemente.

En su agonía vemos, sobrecogidos, nuestro propio retrato. O, al menos, así lo vio Insúa, así lo vio Unamuno, así lo veo yo. Tan impresionado queda Insúa, que confiesa (p. 115): «Todo hombre joven que lea *El Diario íntimo* hasta el fin, podrá ver que su concepto de la vida ha cambiado un poco. Amiel pone algo de su espíritu en el lector, y no de un modo transitorio y emocional, sino para siempre, para toda la vida. Es el suyo un libro inolvidable.»

Siendo estas mismas líneas paradójicas, contradictorias, tal vez incoherentes, y de seguro inconexas, debemos abordar al Amiel paradójico (7). Me ha sorprendido desagradablemente ver cómo se intenta defender intelectualmente —¿intelectualmente?— la ramplonería, la vulgaridad. Sostiene Joan Fuster en un desafortunadísimo artículo (8) que lo fundamental es acertar; el acierto, aunque sea ramplón, es acierto. Me es difícil comprender cómo todavía se alumbran esos artículos que ni aun decimonónicos parecen, si excluimos a Jaime Balmes, autor de aquel código de la Ramplonería. Dos siglos antes ya se nos aconsejó: No dar en paradoja por huir de vulgar (9).

«La paradoja —dice Amiel— es la golosina de las personas de ingenio y el goce de los hombres de talento. ¡Es tan agradable tener razón contra todo el mundo y consternar el buen sentido trivial y la

(7) En este sentido es preciso consultar los ensayos de Unamuno «Ramplonería» y «Sobre la filosofía española», que no cito por no hacerlo interminable.

(8) «Con Balmes como excusa», *El Norte de Castilla*, 3 de febrero 1973, p. 13.

(9) Baltasar Gracián: «Oráculo manual y Arte de Prudencia», 143.

insulsez vulgar! El amor a la verdad, y el talento no coinciden: su inclinación es otra y su camino otro también con frecuencia» (13-8-65). Aunque el talento, sin una personalidad sobresaliente, es fastidioso (11-10-50).

En *Una historia de amor* pone Unamuno en boca de un personaje la acusación que tantas veces le lanzaron y aun hoy, por lo que hemos visto antes, le lanzan: «Trata de singularizarse; se cree superior a los demás y desdeña a sus compañeros. Le molesta más la simplicidad virtuosa que el ingenio maligno.»

Mucho más agresivo y con carácter más general es el ataque de Schopenhauer: «Debido a la vieja e irreconciliable guerra que hemos tenido la imbecilidad y la incapacidad contra el espíritu y la inteligencia, aquel que aporta una cosa de valor ha de mantener una penosa lucha contra la ignorancia, la brutalidad, el mal gusto, los intereses privados y la envidia »(10).

Y paradójico, el más terrible y angustioso paradójico, fue Brand, aquel que dijo: Cuando se abran los ojos a la luz, se verá en la derrota la mayor de las victorias (acto III).

3. EL SACRIFICIO AMIELIANO (11)

Tenía todas las condiciones para ser un santo. Y lo era.
(A. Insúa.)

Tres meses antes de morir —murió el 11 de mayo del 81—, consciente ya de su próximo fin, escribió: «La renuncia y la aquiescencia me son menos difíciles que a otros, porque yo no quiero nada» (4-2-81). Estas palabras, preámbulo de su agonía, de la agonía carnal y física, resumen, en gran parte, la vida del profesor de estética. La escribió —resalta Marañón en su epílogo— acaso, sin darse cuenta, para decirnos a todos cómo es «toda» la vida de los hombres.

Al final del año anterior había escrito: «Renunciar a la dicha y pensar sólo en el deber; reemplazar el corazón con la conciencia: este martirio voluntario tiene su nobleza. Nuestra naturaleza se rebela, pero lo mejor del yo se somete. *Esperar la justicia es prueba de una sensibilidad enfermiza.* Es preciso no contar con ella. El ca-

---

(10) Fragmentos sobre la historia de la Filosofía, cap. 14.

(11) En estos dos últimos apartados, las alusiones al *Obermann*, Brand e Ibsen en general, Pascal, Kierkegaard, Leopardi, etc., se hacen necesariamente innumerables. He tratado de evitar esto dando sólo una muestra lo más significativa posible. Intencionadamente he suprimido, por la misma razón, cualquier pasaje bíblico; tendríamos para un ensayo aparte. Del mismo modo se hallan ausentes las referencias a la Imitación, San Agustín, Miguel de Molinos, Luis Maldonado, fray Luis de Granada, etc. Aunque, en rigor, es un innegable disparate el comentar el religiosismo de Amiel de espaldas a los textos más definidamente religiosos.

rácter viril consiste en esta independencia. Que el mundo piense de nosotros lo que quiera; ése es asunto suyo» (28-12-80). (El subrayado es mío.)

«La vida es el aprendizaje de la renuncia progresiva y de la reducción continua de nuestras pretensiones, de nuestras esperanzas, de nuestras fuerzas y de nuestra libertad. (...) Resignándose, y en el amor creyente, se reconquista la verdadera grandeza» (22-10-56).

Es el mismo aprendizaje, la misma renuncia, la misma sublime grandeza, en fin, del Brand. Es el heroísmo que se denota en *El pato salvaje*, *El maestro Solness*. Primero citaremos otras frases amielianas, y a continuación su paralelo en el Brand.

«Tu deber inmediato ha de ser consagrar tus esfuerzos al bien de tu país (15-11-48). Los dones espirituales son un deber y no un privilegio, y la única superioridad es la del sacrificio (24-11-48). El bien hay que hacerlo a la manera de los otros, no a la nuestra (23-2-49). En cuanto hayas cometido una equivocación, confiésala (3-6-49). Todos los hombres están enfermos; su enfermedad es su yo malo, enemigo encarnizado del otro yo (4-6-49). La dignidad consiste en ser fiel a sí mismo, perseverar en la voluntad, en la inclinación (10-12-50). *Resignémonos* a todo, hasta a la dicha (14-5-52). Quien teme con exceso el engaño no puede ser magnánimo (26-12-68). Lo inacabado es nada (25-11-61). No es urgente vivir; pero lo que importa es no deformar el propio tipo, permanecer fiel al ideal y proteger la mónada contra la alteración y la degradación» (26-7-78).

Dijo Ibsen de su drama: «Los personajes de Brand me obsesionaban día y noche, me quitaban el sueño, me rodeaban como seres reales, y, para mí, existían realmente. Yo los sentía en torno mío. Eran pensamientos que cobraban existencia.» Lo creo sin reservas; no podía ser menos. Y ese obsesionante, ese abrumador Brand me sugiere, aunque con un sentido mucho más decidido y arriesgado, casi agresivo, o sin casi, de su deber, de su misión, que era la de liberar al hombre a pesar del hombre, la de rescatarlo a la fuerza, del llanto a base de llantos, como se cauteriza una herida, el paralelismo siguiente (12):

Me sé venido al mundo para curar su enfermedad y su imperfección. — Yo no ambiciono nada nuevo. Quiero reivindicar el derecho

(12) Es muy importante prestar atención a este punto. Particularmente, me atrevería a decir que es el móvil principal de Amiel y, sin duda, el de Brand. Demasiado prematuramente se les manifestó esa conciencia obsesionante, atormentadora del deber. Es lo que pensaban también los que en vida de Unamuno aseguraban que él jamás había sido joven. En Senancour, por el contrario, la solución es la opuesta —es decir, sacudirse esa conciencia—, aunque el problema permanece latente.

En el siglo presente asistimos a la disolución —o intento de disolución— del problema en la obra del siempre fascinante Samuel Beckett. (Recuérdese, como ejemplo, su relato «Cómo es».)

de lo eterno. — ¡Veo mi misión asomando resplandeciente como la luz del sol a través del postigo entreabierto! Bien sé cuál es mi cometido (acto I). ¡Dad, hombres! ¡Dad hasta la muerte, hasta la tumba! — ¡Deberían gritar y temblar las almas! Pero ni uno sólo entre mil ve qué montaña de culpa se eleva sobre la pequeña palabra: vivir. — Si das todo, menos la vida, has de saber que no diste nada. (He aquí el fundamento de Brand.) — ¡Donde no hay fuerza, no hay misién! — Arriesgadamente quise crear el hombre nuevo, entero y puro. — En diálogo de alma a alma, intentaremos nuestra obra de purificación: dar muerte a la mediocridad, subyugar la mentira, despertar al joven león de la voluntad. — Si desertas a mitad de camino, será como si arrojases tu vida al mar. ¡Si la vida no bastara, has de estar dispuesta a la muerte! (acto II). En los otros tres actos se continúa insistiendo con asiduidad sobre este mismo punto, pero esta muestra me parece suficiente para poder comparar dos textos que es, precisamente en este punto, donde más se acentúan las semejanzas.

Mas al ginebrino le faltó algo donde asirse, donde salvarse. Ibsen tuvo su Peer Gynt, su Svanhil y su Falk, su maestro Solness, su Hedvigia, sus héroes, sus entes de ficción, su misma ficción. A Amiel le hubiese sido necesario soñar, o mejor, soñarse, convertirse él mismo en sueño, estableciendo diálogo, desde su realidad creada, con el mundo ficticio en el que estamos inmersos. Crear y re-crear y ser creado, sentirse inmortal, inmortal en sí mismo, o, cuando menos, en otros, en sus hijos, ya que no de la carne, sí del espíritu. Cantar la desgracia, la derrota, como Lucano, cantar la burla y burlarse de sí mismo, como nuestro Alonso Quijano. Es probable, con todo, que sus personajes le hubieran hecho frente como Augusto Pérez, el de *Niebla*. Ni tan siquiera le fue posible por un momento dudar en su sempiterna vigilia (13). Perdía sus últimas bazas. Pronta ya su rendición, su abatimiento, la derrota y el fracaso le iban acosando a pocos pasos. Y una desesperación fría, atenazante, le guiaba sus pasos.

Leopardi, aquel pobre y desconsolado, embarcado en una perpetua agonía, también sollozaba:

> *Ignaro del mio fato, e quante volte*
> *questa mia vita dolorosa e nuda*
> *volontier con la morte avrei cangiato* (14).

---

(13) Dudar que se está despierto es ya soñar («Soledad», acto III, escena 3). Recuérdese, una vez más, las reiteradas afirmaciones del drama calderoniano.

(14) Poco antes de dormirse, tocando la eternidad o la nada, la incomparable Marylin escribió aquellos versos: Cuando todo lo que deseo es morir...

Nasce l'uomo a la fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso
la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.

Y otro italiano, Carducci, cantó:

Voghiam, voghiamo, o desperate scorte,
al nubiloso porto de l'oblio
a la sogliera bianca de la morte.

Consciente también de la derrota, nuestra Rosalía creó esta estrofa:

De polvo y fango nacidos,
fango y polvo nos tornamos:
¿por qué, pues, tanto luchamos
si hemos de caer vencidos?

Amiel anota en su diario: «Vida nula. Muchas idas y venidas y muchos garabatos para nada. Así es, en efecto: ¡nada (15), en resumen! Y, para colmo de miseria, no es una vida empleada en favor de un ser adorado, ni sacrificada a una futura esperanza. Su inmolación habrá sido vana, su renuncia inútil, su abnegación gratuita y su aridez sin compensación... Me engaño: habrá tenido su riqueza secreta, su dulzura y su recompensa; habrá inspirado algunos afectos de gran precio y habrá proporcionado alegría a algunas almas; su vida oculta habrá tenido algún valor. Por otra parte, si no ha sido nada, ha comprendido mucho. Si no estuvo en el orden, habrá amado el orden. Si le han faltado la dicha y el deber, por lo menos se dio cuenta de su nulidad y pidió ser perdonada» (28-8-75).

A tenor de las anteriores citas, es válida la definición de Sören Kierkegaard: «En la angustia se denuncia el estado del cual se anhela salir y se denuncia por medio de la angustia, porque el anhelo solo no basta para salvarse» (*Concepto de la angustia,* 2,1).

«Menester es que todo se apague; lentamente y por grados es como extiende el hombre su ser, y así es como debe perderlo» (*Obermann,* carta LVI). Más que en ninguna otra parte de la obra, es en la carta XLI donde Obermann siente ese fracaso, la esterilidad de todo esfuerzo ante una vida vana, desprovista de todo ali-

(15) Esta es una de las ocasiones en las que Manrique Federico Amiel escribe «nada» en español. (Véase *Del sent. trág.,* cap. X.)

ciente, en un abismo relleno de vacíos incolmables. Parece luchar más contra la vida que contra la muerte —no tengo apego a la una, ni deseo la otra, dice—. No hay confusionismo: todo es clarividencia, clarividencia de su hastío, de su abatimiento, imposible ya de sobrellevar. Para no tener de ella una visión muy parcial, sería necesario transcribirla entera, pero son más de veinte páginas, y de nuevo entresacamos un trozo.

«Bajo el peso de una desgracia pasajera, considerando la movilidad de las impresiones y de los acontecimientos, sin duda debería esperar días más favorables. Pero el mal que pesa sobre mis años no es un mal pasajero. Este vacío en el que *transcurren* lentamente, ¿quién lo llenará? ¿Quién devolverá el deseo a mi vida y una espera a mi voluntad? Es el bien mismo lo que encuentro inútil. ¡Hagan los hombres que sólo haya que deplorar calaminades! Durante la tempestad, la esperanza sostiene, y se arma uno de valor contra el peligro porque éste puede tener fin; pero si la misma tranquilidad fatiga, ¿qué esperar entonces? Si el mañana puede ser bueno, accedería a esperar: pero si mi destino es tal que mañana, no pudiendo mejorar, puedo sentirme desdichado todavía, entonces no veré ese día funesto.»

Estas impresionantes palabras de Senancour casi ponen final a nuestras líneas. Poco más se puede añadir ya. A través de Brand y de Obermann hemos intentado averiguar quién era Amiel. Creo que está suficientemente perfilado y, por eso, aun dejando bastantes puntos —entre los que figura principalmente, como ya he dicho, la visión aséntica, mística y, en fin, bíblica de nuestro escritor—, *pasamos al último apartado, que también concuerda con el de su* vida, pero no sin antes considerar el comentario de Insúa (p. 101): «¡Cuán amable este pesimismo, todo humildad y mansedumbre! ¡Qué noble heroísmo el de contemplarse sonriente y callado en medio del humano martirio! Humildad en el tránsito de la vida, y sumisión, amorosa sumisión, a la fatalidad, a los dioses ciegos, férreos, duros, inconscientes que la originan. Abandono de toda ambición, de toda cobardía. Negación cotidiana de nosotros mismos. *Reconocimiento de nuestra flaqueza... Y esto no impide un* sano regocijo frente al cielo sedante, y un ansia fuerte y lírica de infinito.»

4. LA MUERTE

La vida es lenta en venir,
la muerte es inmediata.
(Proverbio Tsonga.)

En la Historia de los tiempos
la vida es sólo una embriaguez;
la Verdad es la Muerte.
(L. F. Céline.)

El tema de la muerte, visto por Amiel, está implícito en las anteriores líneas, y es su consecuencia. Sin embargo, dada la importancia del tema para el autor y para mí mismo, vamos a aclarar más aún su postura.

«La muerte. ¿Por qué retroceder ante este pensamiento? ¿Por qué sólo ves en ella un desgraciado avatar, y no un regalo divino? ¿Por qué dudas acerca de la inmortalidad del alma? ¿Quizá porque aún no has hecho nada sólido en la vida?» (16-7-48). Porque, suponiendo la inmortalidad, no hay salvación ni huida posible para los inicuos, o para, como dice Amiel, los que no han hecho nada sólido en la vida. Es lo que expresa esta frase del Fedón:

Νῦν δὲ ἐπειδὴ ἀθάνατος φαίνεται οὖσα, οὐδεμία ἂν εἴη αὐτῇ ἄλλη ἀποφυγὴ κακῶν οὐδὲ σωτηρία.

«Nacer, agitarse y desaparecer, ese es el drama efímero de la vida humana. Excepto en algunos corazones, y ni siquiera siempre en uno solo, nuestra memoria pasa como una onda sobre el agua y como una brisa en el aire. Si nada es inmortal en nosotros, ¡cuán poco vale nuestra vida!» (9-8-58). «Oigo distintamente el ruido de las gotas de mi vida en el abismo devorante de la eternidad. Siento que huyen mis días, perseguidos por la muerte. Las semanas, los meses o los años en que me será permitido aún beber la luz del sol, no forman para mí sino una noche, una sola noche de verano que no es nada, puesto que pronto acabará» (11-1-67).

Sabedor de que está consumiendo sus últimos días, las alusiones que hace a la muerte en los cuatro meses del 81 constituyen el eje de sus meditaciones. He seleccionado, como muestra, unos párrafos del 4 de febrero.

«¡Qué sensación tan singular la de recogerse en el lecho pensando que no veremos el día siguiente! Ayer la probé con intensidad, y, sin embargo, aquí estoy todavía. El sentimiento de la fragilidad excesiva facilita la humildad, pero corta el camino hacia toda ambición:

Quittez le long espoir et les vastes pensées.

Los trabajos emprendidos para época lejana parecen un absurdo. Sólo vivimos al día.

Si no creemos contar con un lustro, con un año o con un mes; si contamos sólo con algunas docenas de horas, y si creemos que la próxima noche es ya la amenaza y lo desconocido, debemos evidentemente renunciar al arte, a la ciencia, a la política y contentarnos dialogando con nosotros mismos, cosa posible hasta el fin. El soliloquio interior es el único recurso del condenado a muerte cuya ejecución se retarda. Se recoge en su fuero interno. Ya no irradia, sino que sicologiza. Ya no procede a nada, sino que contempla. Escribe aún a los que se interesen por él, pero renuncia al público y se repliega en sí mismo. Como la liebre, vuelve a morir en su agujero, que en este caso es su conciencia, su pensamiento. Ese es también su diario íntimo.»

Poco después, su vida se consumía definitivamente.

¡Padre, en tus manos pongo mi espíritu!—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID).*

Sección bibliográfica

RAFAEL FERRERES: UNA LECTURA DE LA POESIA DE DAMASO ALONSO

La bibliografía crítica en torno a la generación poética de 1927 crece de día en día. Los estudios de carácter general, que analizan (o tratan de dilucidar aún) los aspectos más característicos de una actitud poética considerada revolucionaria dentro de la lengua poética española contemporánea, y los estudios particulares, dedicados a cada uno de los poetas del grupo, o los libros y artículos que observan las circunstancias históricas, el anecdotario, las diferentes revistas que acogen la obra de estos escritores, y hasta los problemas históricos, individuales o colectivos, que debieron afrontar los poetas de la citada generación, no son ciertamente escasos. Por eso, a primera vista, un nuevo estudio sobre la obra poética de Dámaso Alonso podría parecer ocioso o redundante. Pero esto es sólo en apariencia: al margen del valor intrínseco del trabajo crítico, este libro de Rafael Ferreres, dedicado a la poesía del autor de *Hijos de la ira* (*), puede servirnos también para aludir a un fenómeno sintomático de nuestra crítica literaria actual.

Dámaso Alonso ha confesado, en diversas ocasiones, que él se sumó a su generación como crítico, como testigo, y que su dedicación poética ha sido más bien marginal. No obstante, su poesía entroncada técnicamente en su profunda y vasta obra crítica y filológica, y consecuencia de la madurada apropiación de una entrañable actividad existencial, de una vitalidad pujante y desbordada, se ofrece al lector teñida, a un tiempo, de rigor estructural y de cordialidad afectiva; de irónica complacencia y de trágico y tenso dramatismo. Penetrar por sus entresijos, analizar críticamente su temática y sus recursos es una labor siempre grata y atrayente, porque conforme avanzamos por esos caminos, se hacen más evidentes su coherencia, su rigor y —sin lu-

(*) *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso*. Ed. Bello. Valencia, 1976, 261 pp.

gar a dudas— su definida intencionalidad: su total unidad, a pesar de las diversas etapas que ha tenido que cubrir a lo largo de su evolución. Todo esto lo hace Rafael Ferreres evidenciando un extraordinario celo, una inteligente entrega y, sobre todo, un entusiasmo y un amor absolutos por la obra comentada.

Este trabajo, que, según se nos indica en una *nota previa,* está redactado desde 1961, y que sin modificación sustancial alguna se ha dado ahora a la imprenta, nos ofrece una visión muy completa de la evolución de la escritura poética de Dámaso Alonso. Analiza Ferreres, con extrema minuciosidad, todas y cada una de estas etapas desde el punto de vista temático, y va mostrando con igual atención, apoyado en constantes y abundantes ejemplos, los recursos formales y estéticos que permiten al lenguaje poético de Dámaso Alonso ser uno y vario, ir acentuando sus caracteres definitorios, y —desde luego— adquirir singularidad y personalidad indiscutibles. *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso* es más una lectura hecha con amor que un estudio en el sentido envaradamente academicista del término. Ferreres opta por comportarse ante el texto como un lector curioso y atento, y de esa lectura son producto estas reflexiones que, a pie de verso, conforman su libro. A pie de verso y al hilo de la historia personal del Dámaso Alonso poeta. Una poesía arraigada directa y profundamente en la experiencia tiene que ser observada, o estudiada, forzosamente, sin perder ese hilo conductor que la vivencia de su autor le confiere. Por eso, el crítico se remonta, en esta ocasión, a los poemas iniciales del escritor, a la sencilla *poesía inicial,* para ir ampliando su perspectiva y llegar a incluir en ella el conjunto evolutivo de la obra toda. No sin antes encuadrarla históricamente dentro del conjunto generacional que le sirve de marco o punto de partida, según se mire. El libro concluye con un capítulo dedicado a la morfología y a la métrica, de las que se destacan sus rasgos más característicos, pero sin profundizar demasiado en el análisis, terminando con una bibliografía sustantiva de y sobre el escritor. Ya advertía más arriba, y repite ahora, que el titular este libro como *aproximación* nos remite inmediatamente a una actitud personal del crítico, a un acercamiento subjetivo, a una lectura, y que no podemos esperar por ello un enjundioso y denso estudio estilístico. Se trata de una brújula, muy despierta eso sí, para navegar por la poesía de Dámaso Alonso. Y en este orden de cosas el libro cumple sobradamente su función.

Pero también decía al comienzo que este libro nos iba a permitir hablar de problemas y síntomas de nuestra crítica literaria actual, especialmente en lo que se refiere a poesía. La función de la crítica, y su razón de ser, es un tema planteado de forma constante en los

últimos años, y que se ha tratado, yo creo que equivocadamente, enfrentando como conceptos incompatibles una crítica descriptiva y una crítica creadora. Esta disyuntiva, además, se ha visto sometida a la presión agobiante de una influencia que —pase el tiempo que pase— no se ha querido (o no se ha sabido) cuestionar: la pragmática historicista de nuestra literatura y, en especial, de nuestra poesía contemporánea. Pienso que, en gran medida, habrá que pedir responsabilidades a una errónea interpretación del machadiano axioma de poesía como *palabra en el tiempo,* y a la terca y sacramental postura de los epigónicos y ecoicos sucesores de Machado, al que todos aseguran *sentir* profundamente, pero al que muy pocos demuestran *conocer,* y mucho menos *entender.* No se ha querido (o no se ha sabido) traspasar la barrera infranqueable formada por los santones críticos de la posguerra civil; no se ha querido (o no se ha sabido) romper, sin falsos pudores, con la obligada servidumbre impuesta por tal determinada dirección crítica.

La llegada a nuestras resecas lindes literarias del estructuralismo conmocionó un poco ese panorama teórico perfectamente trazado y, o se convirtió en moda obligada, mimetismo necesario para circular por la actualidad literaria, o se rechazó en nombre de las genuinas interpretaciones críticas con que, puertas adentro, contábamos. En cualquier caso, lo mismo: no se entendió nada de nada. Y, naturalmente, la biografía, la filiación ideológica e intelectual de los escritores, las impresiones más o menos subjetivas eran los únicos elementos críticos con los que contábamos (salvo honrosas excepciones, claro). Todo ello no ha hecho más que ensombrecer y esterilizar nuestra crítica literaria. Y, desde luego, confundirla más y más. Nunca, ni por asomo, se ha investigado la vigencia de un lenguaje, y la coherencia que ese lenguaje guardaba con la expresión de un modo de ser. Siempre se ha visto paralelamente, como aconteceres autónomos, y explicables como tales (?), la *forma* y el *fondo*... Por ahí han ido las cosas. Nunca, ni por asomo, al crítico se le ha planteado la necesidad de especular subjetiva y creadoramente con el texto al que se acercaba; antes al contrario, se limitaba a contarnos, con toda suerte de detalles, si ésta o aquella obra se podrían encuadrar en éste o aquel patrón crítico que se llevaba dispuesto de antemano. Consecuencia fatal (en todos los sentidos de la palabra): la imposibilidad creadora de nuestra lengua poética.

Podría parecer que divago, y no es así. Porque sucede que leyendo este trabajo de Rafael Ferreres sobre la poesía de Dámaso Alonso se nos hacen evidentes estos problemas; las deficiencias con que tropieza el crítico y su perspicacia al decidir enfrentarse él solo, libre

de prejuicios críticos a la obra; cuando se atiene a su lectura, arrostrando esos *peligros* que le aguardaban emboscados en las cuatro esquinas de la ortodoxa crítica nacional. Ferreres no se ha preocupado de *llevar esquema previo alguno preparado de antemano* en que encajar su interpretación de la obra de Dámaso Alonso, y no por ello ha quedado su trabajo desasistido de un rigor y una coherencia que son evidentes; no se ha preocupado por imponer una concordancia entre la poesía de Dámaso Alonso y el *tiempo* que la ve nacer, y no por ello, cuando aborda esta relación, margina el problema: todo lo contrario, advierte que esa concordancia no es condición única, ni fundamental, para comprender el valor de libros plenamente arraigados a *esas circunstancias históricas. Demuestra su vigencia*, justamente por cuanto son obra de creación poética, de transformación de la realidad por medio de la palabra, antes que informe o recuento de esa realidad. No se ha preocupado Ferreres tampoco, por último, de sumarse al coro de estructuralistas *porque sí*, ni se ha ufanado, consecuentemente, de un análisis hermético e inaccesible para no iniciados... Por todo eso, quizá, queda más claro, si alguna duda había, que el eje medular hacia el cual confluyen todos los caminos de la poesía de Dámaso Alonso, y *todos los rasgos que la caracterizan*, es la *vitalidad existencial* de la palabra, la vibración directa y viva de la existencia, que es lo que sostiene —junto a su perfecta construcción— el singular mundo poético de Dámaso Alonso.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON. (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA, Tenerife.)*

RAUL CHAVARRI: *Mito y realidad en la Escuela de Vallecas*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975 (Colección Arte y Estilo, 4).

La Escuela de Vallecas, aunque citada incansablemente, constituye una misteriosa experiencia, que ha llegado a ser un verdadero mito.

Con la intención de aclarar, en lo posible, qué fue esta escuela y qué significado tuvo en la pintura contemporánea española, sale a la luz este libro de Raúl Chávarri, en el que se reúnen una serie de testimonios de diversos artistas que tomaron parte en la experiencia vallecana.

Como introducción a dichos testimonios, existe un prólogo, claro y sistemático, en el que, tras señalar la relatividad del concepto de escuela, utilizado, en muchos casos, para reunir artistas plásticamente diferentes, sintetiza la pequeña historia de la Escuela de Vallecas:

Comienza con el encuentro del escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia, artistas que, en total desacuerdo con los que marcharon a París, buscan un nuevo arte tomando como base plástica las raíces de lo español. En desacuerdo, también, con el camino trazado por el arte académico, buscan su inspiración en los campos que rodean Madrid, donde la naturaleza les sugiere nuevas formas, llenas de vida. Así comienzan esas largas caminatas que terminaban, invariablemente, en el cerro Artesa, a quien llamaron cerro Testigo, por entender que allí comenzaba un nuevo enfoque para el arte español.

A los dos pioneros se unen, posteriormente, Juan Manuel Caneja, Maruja Mallo, Luis Castellanos, y otros, menos conocidos, entre los que se cuentan Luis Felipe Vivanco, Segarra, Moreno, Rivaud y Herrera. Parece que también participaron en estas excursiones dos poetas: Rafael Alberti y Federico García Lorca.

Terminada la guerra civil española, Alberto Sánchez y Rafael Alberti marchan al exilio, Lorca había muerto en 1936, Caneja y Maruja Mallo no continúan la experiencia, y es entonces cuando Benjamín Palencia encuentra un grupo de muchachos, unidos por un cariño fraternal, que habían estudiado juntos en la Escuela de Bellas Artes. Junto a ellos desea continuar el camino empezado con los grandes maestros: recorre los mismos itinerarios y reconstruye el hito de cerro Testigo. El nuevo grupo que se autodenomina «Convivio» por iniciativa de Palencia, está integrado además por Carlos Pascual de Lara, Alvaro Delgado, Gregorio del Olmo y Enrique Núñez Castelo, a quienes se une, posteriormente, Francisco San José. Luis Castellanos también participa en alguna ocasión, aunque sin identificarse totalmente, como tampoco lo hizo en la primera experiencia.

De todos ellos, Núñez Castelo y Gregorio del Olmo son los primeros en separarse. Les siguen Alvaro Delgado y Carlos Pascual de Lara. A partir de 1942 es sólo la constancia de San José lo que mantiene la escuela, que concluye definitivamente en 1950.

Pero ¿qué fue, en realidad, la Escuela de Vallecas? Escuchemos los testimonios de los hombres que la formaron.

El primero es un texto, interesantísimo, de Alberto Sánchez, dictado en Moscú, en el verano de 1960, con el título *Sobre la Escuela de Vallecas*, en el que el artista declara: A raíz del éxito conseguido en la Exposición de Artistas Ibéricos «Me di a la creación de formas escultóricas... Vi clarísimamente, según mi punto de vista, que nunca lograría crear cosas inexistentes... Y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo... En realidad, yo no hacía más que levantar esas formas de la tierra...

Palencia y yo nos quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París. Durante un período bastante largo, a partir de 1927, más o menos Palencia y yo nos citábamos casi a diario en la Puerta de Atocha... Recorríamos a pie diferentes itinerarios... hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de cerro Testigo, porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español... Desde lo alto del cerro... describíamos nuevas formas del dibujo y el color. Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color, sino las calidades de la materia...

Al campo de acción del cerro de Vallecas acudía a veces Palencia con Rafael Alberti, Caneja, Maruja Mallo y otros. Conmigo llegaba, de vez en cuando, un grupo de estudiantes de arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud). Sobre el terreno se inclinaban conversaciones acerca de la plástica de lo que veíamos...

En aquel tiempo no sólo hice esculturas, sino también dibujos... Mi campo de observación se extendía entonces hasta Alcalá de Henares, Guadalajara, Valdemoro y escapadas a los campos de Toledo. Recogía materiales inagotables para la plástica...

En contraste con el mundo desgarrado de la ciudad... los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad... Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario que busca la vida».

Estas declaraciones, a la vez que nos proporcionan datos interesantes y concretos, como puede ser la fecha de iniciación de esta escuela, en 1927, señalan una serie de premisas, que encontramos tanto en la escultura de Alberto como en la pintura de Palencia, y que, debido a la influencia de este último, vuelven a aparecer en otros muchos artistas. Ello nos induce a pensar que la escuela de Vallecas enseñó un nuevo modo de mirar la realidad y un nuevo planteamiento del trabajo artístico. También cabe señalar que, en estas declaraciones, encontramos, más que el testimonio de una escuela, una reacción contra el arte académico, que se intenta sustituir por otro abierto a la naturaleza.

El segundo testimonio corresponde al pintor Luis Castellanos, que participó en las dos fases de la escuela vallecana, según afirmación de Francisco San José. No obstante debemos señalar que Alberto, tan minucioso en la exposición de los recuerdos, no lo cita en su testimonio. Antes del texto de Luis Castellanos, se incluye un resumen de sus actividades, redactado con los datos que proporcionaron al autor los pintores San José y Alvaro Delgado:

Luis Castellanos nació en Madrid en 1915 y murió en 1946 o principios de 1947. Se formó en la Escuela Municipal de Artes Industria-

les, que dirigía Francisco Alcántara. Más adelante, con Torres García, aprendió la importancia de la geometría en las artes plásticas. Entre 1935 y 1936 intenta introducir la rítmica geométrica en la expresión normal de la realidad, cuajando en un estilo peculiar y vanguardista.

Según Alvaro Delgado, Castellanos era un intelectual, muy interesado en la problemática del Número de Oro, desde que tuvo noticias de la importancia que la Divina Proporción tenía para algunos pintores de la Escuela de París. El fue el introductor de la inquietud por el Número Aureo en la primera Escuela de Vallecas, aun cuando su participación en ella fue ocasional.

En 1946 la colección Arte Moderno Español publicó el primero de sus libros dedicado a Luis Castellanos. En él, un texto del pintor, titulado *Realidad y realismo,* nos hace sospechar que una síntesis de las ideas de Torres García pasó a la Escuela de Vallecas a través de la influencia doctrinal de Luis Castellanos. Castellanos aborda en su texto, con asombrosa lucidez, los problemas de la realidad, que eran los que comprometieron a la Escuela de Vallecas. Dice así:

«En ciertas tendencias del arte moderno se advierte una preferencia temática por una realidad inventada ajena a la realidad real antagónica. Ese neorrealismo se caracteriza generalmente por una impersonalidad, extremada en la ejecución... La clara percepción de esta recíproca dependencia entre estilo impersonal o neutral y realidad otra o inventada nos lleva a reflexionar sobre ambos fenómenos. En cuanto al estilo neutro, pronto llegamos a la conclusión de que supone nada menos que la síntesis... de veintitantos siglos de arte occidental y cultura occidental, y de ahí, su fuerza enorme...

En cuarenta siglos de civilización, el egipcio fundamenta su estilo sobre el plano de lo métrico. Su sistema representativo es para él tan real como para nosotros nuestro sistema. basado y erigido sobre el plano de lo óptico... De aquí que si hacemos caso omiso de las mil variantes que cada ejecutante ha aplicado a lo largo de la historia a la representación de la realidad y reducimos tal suma de experiencias a un conjunto general, nos encontramos con que no hay tal multiplicidad de estilos en el arte occidental; es infinitamente mayor la homogeneidad que le proporciona su sentido óptico de la realidad que la diferenciación local o personal de cada una de sus tendencias. Tal lazo de sangre... es el que, en suma, mantiene viviente todo proceso creativo, pasado o actual, como célula indisoluble del gran sistema gráfico de occidente...

Hay una pintura hecha para los ojos que se queda en los ojos, que no penetra más adentro; hay pintura para la cual el ojo es el medio

de penetrar en la más profunda zona de la conciencia del ser. Pero de uno a otro extremo, el realismo..., es la actividad previa del entendimiento en que estamos situados fatalmente... ¿Quiere decir esto que estamos incapacitados para alcanzar el encanto de los pueblos antiguos en la rígida solemnidad de su arte? Quiere decir que sólo el encanto es lo que podemos alcanzar... el tiempo nos ha enseñado que el arte no es una teoría, sino una oscura y tremenda fuerza que hunde sus raíces en el fondo de los siglos y lleva su mensaje siempre igual... hasta el fin de las civilizaciones...»

El Art Nouveau «tuvo la epecial virtud de resucitar una realidad, un ámbito espacial saturado de algo esencialmente distinto al aire consabido y verídico de la pintura impresionista o anecdótica del siglo XIX. Ese algo de vacío, de sombrío, de inquietante... que hay en gran parte de la obra moderna... proyectaba el recuerdo, irreprimiblemente, sobre el pasado... Entonces se vino a entender que esa realidad inventada que apuntaba el arte moderno era esencial a la más importante pintura de todos los tiempos...

Lentamente creo que voy adentrándome en un nuevo modo de crear la realidad. Esa realidad me lleva sin cesar a preferir la sombra a la luz, el silencio al sonido, el vacío al volumen, la quietud al movimiento. Esta magia de lo negativo la siento como precursora de un estado de conciencia apto para hacer de la pintura no un juego, sino un acto reverente y tremendo del espíritu».

Aun cuando este texto no hace alusión alguna a la Escuela de Vallecas, hay una evidente relación entre el enfoque que Palencia, y los artistas por él influidos, dan al problema artístico, y la teoría sobre la realidad de Luis Castellanos. Por ello, y otros datos que aparecerán más adelante, creemos que la clara visión sobre el problema de la representación de la realidad es la gran aportación de Luis Castellanos a la Escuela de Vallecas.

Constituye el tercer capítulo una síntesis de los testimonios de Alvaro Delgado, Gregorio del Olmo y Francisco San José, miembros de la Escuela en su segunda experiencia: En 1937 se conocen Alvaro Delgado y Gregorio del Olmo siendo compañeros en la Escuela de Bellas Artes, donde también estudian Carlos Pascual de Lara y Enrique Núñez Castelo. Unidos los cuatro hacen frente a las privaciones de aquellos años, y entre ellos surge una camaradería casi fraternal. También pertenecen a este grupo Francisco San José y Pablo Delgado.

A través del escultor Aventín, Alvaro Delgado conoce a Benjamín Palencia, a quien habla del resto del grupo y con quien coincide en su admiración por el Greco. Y es precisamente ante un cuadro del Greco, el «San Mauricio», donde se encuentran con Palencia, Delgado, Del

Olmo, San José y Carlos Pascual. Surge la conversación, y esa misma tarde —corría el año 1939— quedan citados en la Puerta de Atocha y comienzan los largos paseos hasta Vallecas.

Los recuerdos más imborrables de aquellos años, además de las prolongadas caminatas, son, la influencia del franciscanismo a través de una traducción de «las florecillas», y las privaciones que, excepto Palencia, todos hubieron de sufrir debido a la penuria económica. La escasez de medios les impedía disfrutar de un local, llenarlo de muebles, e, incluso, comprar materiales para pintar. Por esta razón se habló mucho, de arte, de poesía y de filosofía, pero se pintó muy poco.

Este compacto e ilusionado grupo se fue desintegrando a medida que desaparecía la solidaridad y la camaradería. El primero en separarse fue Enrique Núñez Castelo y el segundo Gregorio del Olmo. En 1942, con el abandono por parte de Alvaro Delgado y Carlos Pascual de Lara, el grupo quedó reducido a Benjamín Palencia y Francisco San José. Antes de la total desintegración, ocurrida en 1950 con la marcha de San José, pasan por el estudio de Vallecas, entre otros, Caneja, Castellanos y Cosín.

En el cuarto capítulo, denominado «La puerta cerrada de Benjamín Palencia», y ante la imposibilidad de ofrecer a los lectores la opinión de don Benjamín, ya que el pintor no consideró oportuno contestar al cuestionario que se le presentaba, el autor de este libro transcribe un párrafo, pronunciado por el señor Palencia en su discurso de ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 2 de julio de 1974, en el que se confiesa creador de la Escuela de Vallecas. Según sus afirmaciones, la Escuela Vallecana nacía al acabar la guerra civil española y se formó «por el impulso de crear un arte que saliera de la tierra, de la luz y de los cuerpos terrestres».

Tras los cuatro testimonios, y antes de la bien escogida bibliografía, unas breves líneas permiten a Raúl Chávarri exponer sus conclusiones sobre la Escuela de Vallecas. De un lado la considera un mito creado por Palencia, que, erigido en maestro por un grupo de muchachos, reproduce para ellos los itinerarios y las conversaciones que, en torno a la obra de arte, se produjeron entre los grandes maestros de la primera experiencia. Al mismo tiempo se da otro proceso: la estrategia del sustitutivo, es decir, Palencia asume la representación de los maestros ausentes. Todo ello le lleva a concluir que Palencia, si no fue el creador de una escuela, ha sido, al menos, el inventor de un hermoso mito.

Siguen, tras la bibliografía, cuatro apéndices. El primero lo constituye un texto de Alvaro Delgado, citado por Sánchez Camargo en su

«Pintura española contemporánea», en el que relata sus experiencias de la época de Vallecas. Entre otros muchos detalles confiesa:

«La Escuela de Vallecas no fue sino una idea que jamás, en momento alguno, tuvo realidad; las posibles influencias que pudo tener en principio nuestra pintura de la pintura de Palencia, las hubiésemos tenido sin estar en Vallecas; viéndola en exposiciones. Pintores jóvenes, que no pasaron por allá, han estado tanto o más influidos que nosotros...

Pasamos parte del verano —1940— haciendo dibujos y acuarelas guareciéndonos del sol bajo la choza de un melonar... Al atardecer íbamos al atrio de la iglesia y allí, bajo una nube de vencejos que iban y venían chillando, dibujábamos a los niños que acudían curiosos... Ese otoño, Arroyo el herrero, nos entregó la llave de una casa que había comprado, para que allí instalásemos el taller... Castellanos, que entonces apareció por allí y se unió al grupo por algún tiempo, nos regaló unas latas de esmalte negro...

El frío intenso, lo duro del trabajo, el hambre, la certidumbre creciente de que con Benjamín era difícil la convivencia, las dificultades de aquella vida iban minando nuestra moral y nuestra fe en el «Convivio»...

Acabamos los trabajos al pricipio de la primavera... Poco después de esto nos reunimos una tarde en el taller para que conociésemos las regla del «Convivio», que Palencia ya había hecho... Ya teníamos estudio, elementos para trabajar y reglas a las que conformar nuestra conducta. Ahora bien: nos faltaba algo muy importante, y era la confianza en todo aquello... Una mañana que yo intentaba disculparme por teléfono... unas palabras cruzadas hicieron que yo me disparase... y desde aquel momento quedó suspenso mi papel en la Escuela de Vallecas. A mi actitud se sumó Carlos Pascual... y así acabó el «Convivio» a los pocos días de vida formal.»

El segundo apéndice pone de relieve las contradictorias declaraciones del señor Palencia, publicadas con nueve días de diferencia. En la primera, que apareció el 6 de junio de 1974, en la *Actualidad española,* afirma: «La Escuela de Vallecas fue un grupo de jóvenes pintores que se reunió en torno mío al acabarse la guerra civil española del treinta y seis. Yo quise darles una orientación muy alta y pudieron salir de allí grandes figuras: pero aquellos muchachos tuvieron poca constancia y demasiada prisa por ganar dinero. Y con lo poco que ya habían aprendido se disgregaron, quedando en medianías.» La segunda, que apareció el 15 de junio de 1974, en la revista *Blanco y Negro,* señala: «... Y creé la Escuela de Vallecas, con unos muchachos que son los mejores pintores actuales de España...»

El tercer apéndice es una reproducción de la carta enviada por el señor Palencia al autor del texto, en la que le comunica la imposibilidad de cumplimentar el cuestionario sobre la Escuela de Vallecas. Constituye el último apéndice la amplia contestación de don Raúl Chávarri.

En la actual situación de escasez documental sobre la Escuela de Vallecas, este libro tiene el mérito de recoger, junto a la insuficiente y dispersa documentación que existe sobre la materia, el valioso testimonio de algunos artistas que, pertenecientes a la Escuela, exponen lo que, para ellos, significó esta experiencia. Por ello, este libro, ilustrado, además, con abundantes reproducciones de las obras de los artistas que aparecen citados, es, sin lugar a duda, una valiosa aportación al conocimiento de este sector del arte contemporáneo que fue la Escuela de Vallecas.—*MARIA ELISA GOMEZ DE LAS HERAS (General Mola, 275. MADRID-16).*

KING, CHARLES L.: *Ramón J. Sender,* Nueva York, Twayne Publishers, Inc., 1974. Tela, 196 pp.

El presente libro es el primero en inglés dedicado enteramente a Ramón Sender, de una casa editorial cuyo propósito es presentar al público de habla inglesa un retrato acertado de autores hispánicos. Siguiendo esta línea, King comienza con una cronología y una biografía breve, pero correcta (cap. 1), y un panorama de la obra de Sender a la luz de las principales corrientes ideológicas y literarias de este siglo (cap. 2). En los seis capítulos restantes analiza más detenidamente dos novelas principales y hace un esbozo crítico-analítico de su obra variada y extensa (treinta y una novelas, ocho colecciones de cuentos, cuatro libros de teatro, uno de poesía y trece de ensayos y artículos periodísticos). Se debe hacer constar que el estudio sólo trata hasta el año 1971 en su enfoque, y que después de esta fecha Sender ha publicado las novelas *El fugitivo* (1972), *Túpac Amaru* (1973), *Una virgen llama a tu puerta* (1973) y *Nancy, doctora en gitanería* (1974), y promete publicar aún más.

En el primer capítulo, King pone de manifiesto las dificultades en conseguir los datos biográficos precisos, debido a la escasa cooperación de Sender para con sus biógrafos. Aunque hay una fuerte base autobiográfica en muchas obras, sería imposible reconstruir de ellas su historia personal. Se discute también la incompatibilidad básica entre Sender y su padre y el profundo efecto que este hecho ha tenido sobre él y sobre su obra. Traza su carrera en sus sucesivas

etapas: 1) Orígenes aragoneses, 1901-1921. 2) Estudiante, soldado y periodista, 1921-1930. 3) Novelista y periodista, 1930-1936. 4) La Guerra Civil española, 1936-1939. 5) Francia y México, 1939-1942. 6) A partir de 1942, en los Estados Unidos. La fecha terminal de 1971 no permite discusión de su vuelta a España a mediados de 1974, aunque termina con la conclusión de que la publicación o reimpresión de sus obras a finales de la decena pasada servía para preparar la escena para su retorno. King comenta que había encontrdo la actitud entre los obreros en España que Sender estaba «de su parte», pero el crítico atribuye esto no a una postura partidaria senderiana ni a ningún credo sociopolítico o filosofía, sino a sus instintos humanitarios basados en ideas humanísticas y su profundo sentido de la unidad esencial de toda la humanidad (p. 29).

El segundo capítulo, «Aragón, Spain and Beyond», trata de los elementos formativos en la vida de Sender, vistos como tres círculos concéntricos: el centro, Aragón; España en medio, y el mundo el exterior. Las raíces en su «patria chica» aragonesa son tan importantes en Sender como lo eran en sus compatriotas Goya, Gracián y Costa, a los que se refiere King, junto con las caracterizaciones de los aragoneses de Madariaga y Pérez Galdós. También habla de la influencia de la literatura española, y contrasta el interés senderiano en asuntos morales, sociales y políticos con la literatura deshumanizada que estaba de moda en el período de preguerra. En este contexto King afirma la asimilación senderiana del pensamiento más adelantado del siglo XX y encuentra en su novelística un testimonio de las principales crisis de nuestro tiempo y de sus efectos sobre el hombre y su autoconcepto (p. 36). A finales del capítulo discute el efecto traumático de la guerra civil española y las relaciones entre Sender y otros novelistas de esos tiempos. Al examinar su novelística, King ve en la obra de Sender una relativa escasez de argumento a favor de la convergencia de una vena mística y la psicología moderna.

Después de reseñar siete obras de preguerra y tres novelas que se sitúan en el Aragón de sus recuerdos *(El lugar de un hombre, Crónica del alba* y *Réquiem por un campesino español),* King analiza en más detalle *La esfera,* la novela más seria de Sender, a su manera de ver. Primero hace un somero repaso de la crítica sobre la obra y resume el argumento, luego trata los aspectos más específicos, a saber: *a)* un universo esférico; *b)* los conceptos «hombre» y «persona»; *c)* la abolición de la muerte; *d)* la sabiduría gangliónica, y *e)* la moralidad del «hombre». En sus conclusiones dice que Sender ha tenido éxito sólo hasta cierto punto en fundir en una unidad

lo realista, lo lírico-metafísico, lo fantástico y lo simbólico. Juzga inadecuado el armazón narrativo en relación con el laberinto de niveles, dimensiones y simbolismo, los cuales impiden el fluir del elemento narrativo.

El rey y la reina (cap. 6), representa un avance dramático en contraste con *La esfera* en el sentido de la calidad de la ficción. En una narración alegórica, pero a la vez realista, funde eficazmente el fin poético con el filosófico. Organiza la discusión alrededor de dos aspectos: *a)* la búsqueda de Rómulo, y *b)* la búsqueda de la duquesa. En su resumen, King propone que esta novela es básicamente la historia de la búsqueda del Ideal Absoluto por parte de Rómulo, eficazmente dramatizado contra el telón de la guerra civil española; que juntos, Rómulo y la duquesa representan un microcosmo de la humanidad y que la obra es uno de los mejores ejemplos de la maestría novelística del autor.

El capítulo siete reseña muy brevemente catorce novelas no-históricas y seis novelas históricas, mientras el capítulo ocho trata de sus colecciones cuentísticas, teatro, poesía, obra periodística y ensayos. Lamentamos la escasa mención de obras que merecerían mucho más, pero que todavía no han sido sometidas a una crítica profunda.

En el capítulo final, King describe a Sender como una voz original en la ficción española, cuya obra es un «vehicle for ceaseless probing of certain immutable problems of existence, especially the question of death or man's mortality, but also of the enigma of evil in the individual and in the world at large, the struggle of the individual for self-realization and a sense of worth..., man's desperate need for a transcendent ideal, the search for an ultimate basis for moral judgements, and the function of the mysterious and the non-rational in life (seen as originating in the unconscious)» (p. 166). Según su criterio, la más original contribución de Sender es su peculiar fusión del realismo fotográfico con las dimensiones fantásticas y lírico-metafísicas. Compara la búsqueda senderiana del Ideal a la de Don Quijote, en la que expresa su confianza no sólo por ahora, sino en el futuro también, afirmando que no conoce a ningún escritor vivo hoy que le pueda igualar a Ramón Sender (p. 167).

Aunque mucha materia de este estudio, además del enfoque general y organización, tuvo su origen en su tesis doctoral de 1953, el tiempo y la incorporación de su investigación posterior han contribuido a la maduración del mismo. Merece consideración especial por ser el primer libro de crítica en inglés, hecho sorprendente cuando se toma en cuenta la larga lista de traducciones y bibliografía crítica en

Inglaterra y en los Estados Unidos. Como tal, es un manual útil e informativo, cuyos juicios son el producto de muchos años de trabajo sobre este autor. Si la mayoría de las obras se discuten algo superficialmente, es claramente cuestión de las limitaciones editoriales, no por falta de interés o preparación de parte del crítico. Felizmente, el estudio del profesor King puede y debe servir, como él desea, para sugerir temas de investigación para el futuro.—*ELIZABETH ESPADAS (5 McMechem Court, Meeting House Hill. NEWARK, Delaware 19711, USA).*

FLORA DAVIS: *La comunicación no verbal.* Alianza Editorial. Madrid, 1976.

La comunicación no verbal constituye un ancho espacio de la experiencia humana que ha sido y continúa siendo frecuentado por los poetas, los músicos, los actores, los artistas plásticos, los creadores en general y los niños en particular. Campo de la experiencia profunda, donde el cuerpo aparece complicado permitiéndonos una riquísima simbología que en el mejor de los casos lo discursivo —lo verbal— aprovecha como manera de enraizar, como un modo de ser que adentrando en los mayores niveles de abstracción no reniega del cuerpo, transformándose así en palabra grávida, comunicada, visceral. Cualquiera de los Poemas Humanos de César Vallejo es prueba de ello.

Pero en los últimos diez años, sucediendo a algunos precursores como el creador del psicodrama —Jacob Levy, Moreno— se ha producido algún corrimiento en las ciencias del hombre que llevó a gran cantidad de psiquíatras, antropólogos, psicólogos, sociólogos, etólogos y especialistas en cinesis al estudio de dicha área de experiencia, con suerte variada.

Este libro de Flora Davis constituye un inventario de algunos de esos estudios. Abarca fundamentalmente los que se llevan a cabo en Estados Unidos de Norteamérica, donde una de las escuelas predominantes en psicología es el conductismo. Desde esa perspectiva para nuestro gusto excesivamente mecanicista, constituye éste un buen inventario, una mirada panorámica hecha por una periodista que se interesó en el tema hasta dedicarle dos años de entrevistas con científicos y asistencia a diversos centros asistenciales y de investigación, aun cuando adolece en ese (su valor principal de ser un catálogo) de una deficiente bibliografía.

Flora Davis relata a través de doscientas sesenta páginas sin intención de buena literatura, las vicisitudes y hallazgos de un ejército

de estudiosos de la conducta «objetiva» de los seres humanos en el acotado campo de lo no verbal. La logística de dicho ejército está conformada principalmente por una impresionante variedad y cantidad de aparatos dedicados a la filmación y proyección de filmes que luego son analizados cuadro a cuadro, codificándose finalmente las diferentes variedades gestuales y posturales de sus protagonistas (en muchos casos pacientes y psicoterapeutas captado durante el desarrollo de una sesión). Camino equivocado o no para la verdadera y profunda comprensión entre los hombres es algo que el posible lector de este libro deberá decidir para sí. Flora Davis se ha limitado a un enfoque de corresponsal de guerra no comprometido más que con su curiosidad; será cuestión ahora de esperar los resultados científicos de las investigaciones aludidas, que necesariamente han de ser llevados a una mayor profundidad que facilite la polémica.

Aun así podemos ya preguntarnos acerca del valor positivo o negativo que puedan tener para la integración de lo corporal y lo verbal en la comunicación humana algunos estudios como el realizado por un equipo de Birmingham, Inglaterra, de cuyas primeras conclusiones tomamos un párrafo correspondiente a la página 201 del libro comentado: «... se deduce que existen seis maneras diferentes de fruncir el ceño, cada una según un esquema distinto de posición de las cejas y forma de arrugar la frente. Hay ocho maneras de sonreír y cada una de ellas se emplea en una situación particular...».

«... la sonrisa más común es la empleada al saludarse, que deja ver solamente los dientes de arriba...»

«... al mismo tiempo, si se trata del encuentro entre dos amantes o cuando un niño corre alborozado hacia su madre, la boca podrá estar bastante más abierta, pero sólo se enseñarán los dientes superiores...»

Párrafos como los que preceden se hallan en abundancia en este libro; ellos son los que nos provocan cierta inquietud, alguna sensación de riesgo, cuyo peligro menor sería el de llegar a la conclusión de que este modo de encarar las ciencias del hombre es inválido, siendo el mayor aquel que está sugerido en la lectura de los tres párrafos transcriptos, donde se pasa insensiblemente de una actitud de investigación de la norma o de la media estadística a un lenguaje seminormativo en el que ya empieza a hablar del modo en que *podrán* encontrarse dos amantes, por ejemplo.

Queremos dedicar un párrafo a la impecable presentación de este volumen, cuya cubierta, realizada con la calidad habitual por Daniel Gil, constituye en sí misma una lección de comunicación no verbal.—*EDGARDO GILI (Santa María Magdalena, 36, 5.° A. MADRID).*

EMMA BOVARY: UN AMOR IMPOSIBLE DE MARIO VARGAS LLOSA

Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpetuelle.

(Flaubert: Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, 4 de septiembre de 1858.)

Decía Pablo Neruda que su vida estaba hecha de todas las vidas. Dice Borges que para él la lectura de un libro puede ser tan enriquecedora como viajar o enamorarse. Y Vargas Llosa confiesa (1): «Un puñado de personajes literarios han marcado mi vida de manera más durable que buena parte de los seres de carne y hueso que he conocido». Y cita —entre esta «pandilla de fantasmas amigos»— a D'Artagnan, David Copperfield, Jean Valjean, el príncipe Pierre Bezukhov, Fabricio del Dongo, a los terroristas Cheng y The Professor, a Lena Grove y al penado alto... Ninguno de ellos ha alcanzado la temperatura pasional de Emma Bovary: «Ella sería para mí, en el futuro, como para el León Dupuis de la primera época, l'amoureuse de tous les romans, l'héroine de tous les drames, le vague «elle» de tous les volumes de vers» (p. 16).

LO CURSI ENTRAÑABLE

Vargas Llosa llega a París en el verano de 1959 y compra en una librería del barrio latino un ejemplar de *Madame Bovary*, en la edición de Clásicos Garnier. Esa misma tarde comienza a leerlo en un cuartito del hotel Wetter. El «flechazo» está servido. «Desde las primeras líneas —confiesa—, el poder de persuasión del libro operó sobre mí de manera fulminante, como un hechizo poderosísimo» (p. 17). Hay como una especie de ósmosis sentimental, de simpatía adivinadora que consigue reconstruir el rostro de esa amada imposible y posible, ficticia y carnal, soñada y viva. El novelista peruano confiesa su adoración por todo lo que es cursi, distorsionado y truculento. Emma es como un espejo que le devuelve su propia identidad. Ambos defienden —en boca de él— «nuestro incurable materialismo, nuestra predilección por los placeres del cuerpo sobre los del alma, nuestro respeto por los sentidos y el instinto, nuestra preferencia por esta vida terrenal a cualquier otra» (pp. 21-22).

Esta proclamación de fe carnal es un hecho de rebeldía consecuente y altiva contra una sociedad puritana que ha castigado sin

(1) En el libro que comentamos, *La orgía perpetua* (Flaubert) y *Madame Bovary*, Ediciones Taurus, Madrid, 1975, 277 pp.

piedad los «excesos» del cuerpo. Es también la defensa de esa literatura descalificada por los exquisitos dictadores del buen gusto y que podríamos encarnar, a vuelapluma y aquí entre nosotros, en *El último cuplé* y en Corín Tellado. La truculencia, el mal gusto, el folletín, lo que es melodramático e impuro tiene para Vargas Llosa un encanto más que discreto y no quiere ni tiene por qué negarlo. «El elemento melodramático —dice— me conmueve porque el melodrama está más cerca de lo real que el drama, la tragicomedia que la comedia o la tragedia» (p. 28).

Emma está tan viva porque lleva la marca de una contradicción permanente. Al mismo tiempo que planea con minuciosidad fría, con audacia implacable los mayores excesos —en su batalla por la liberación—, se emociona como una tontuela con lecturas ingenuas. Funde en su rica personalidad, de una manera desconcertante, los rasgos de una heroína y los de una modistilla de barrio. Es esa mezcla de rebeldía-cursilería-violencia-sexo la que logra el milagro de una materia indivisible: el personaje de Madame Bovary.

EL FETICHISMO SEXUAL

Flaubert logró (contra la crítica miope de su tiempo, de la que sólo se salva un creador como Baudelaire) la primera novela antihéroe, rompiendo convencionalismos y sustos de gente-bien. Intuyó —o mejor, se atrevió a decir— que el sexo es centro y clave de la vida, pero un sexo sublimado y no tosco, que aparece en sus obras como una realidad de fascinación y de misterio. El fetichismo —justamente subrayado por Vargas Llosa en este ensayo— fue una debilidad del propio Flaubert, llegando incluso a sutilezas tan divertidas como ésta: De niño —cuenta Albert Thibaudet—, el escritor solía quedarse extasiado contemplando los botines de las mujeres. (Se sabe, por otra parte, que Flaubert guardaba en su escritorio las chinelas que su amante Louise Colet había llevado en su primera noche de amor.) Creo que este detalle no sólo define humanamente a un hombre, sino que revela —con mayor eficacia que una larga crónica— la represión de una sociedad de buenas maneras y también el encanto de lo entrevisto que acaso en nuestra sociedad consumista y brutalmente «emancipada» —de ojos afuera— ya es impura rutina.

La insinuación como forma infalible para la excitación es destacada por Vargas Llosa, que contrapone las aburridas orgías de Sade —su monotematismo erótico— frente a las escasas, pero excitantes, insinuaciones de Balzac en «Splendeurs et misères des courtisannes»

(por ejemplo, los roces de unas rodillas en un carruaje). Piensa el peruano que una novela que omita expresamente la experiencia sexual es tan irritante como aquella que reduzca la vida a la experiencia sexual, «aunque esto último —matiza— menos que lo primero, ya he dicho que entre irrealidades prefiero la más material» (p. 30). Y se apoya en una carta del propio Flaubert, dirigida el 19 de septiembre de 1852 a Louise, y que dice un poco crudamente: «Le brave organe génital est le fond des tendresses humaines.»

FLAUBERT: EL HOMBRE-PLUMA

La primera línea de *Madame Bovary* nace en la noche del viernes 19 de septiembre de 1851 —tras la frustración que significó para Flaubert el rechazo de su primera *Tentation de Saint Antoine* por parte de Bouillet y Du Camp. La última palabra de «madame Bovary» muere el 30 de abril de 1856. Todo ese tiempo de escritura lentísima, de maniática documentación, es auténtica vida (recordando otra vez la idea borgesiana del principio), y no de un modo complementario o reflejo, sino con todas las de la ley. «Un livre —confesaba Flaubert— n'a jamais été pour moi qu'une 'manière de vivre' dans un milieu quelconque. Voilà ce qui explique mes hésitations, mes angoisses et ma lenteur.» La frase —dice Vargas— «resume maravillosamente el método flaubertiano: esa lenta, escrupulosa, obsesiva, terca, documentada, fría y ardiente construcción de una historia» (p. 85).

Es la vida como pretexto para la literatura. Pero ¿dónde comienza una y dónde acaba la otra? No creo que se trate de una «vocación monstruosa». El adjetivo es, por lo menos, equívoco. Ya se sabe a dónde conducen las grandes frases vacías. A grandes bocas abiertas igualmente vacías. Flaubert se limitaba a explicar su vida. Y su vida era ésa. La de un «hombre-pluma» (como él mismo se difinió en otra de sus cartas a Louise). Quizá le estemos negando a ese ojo literario su calidad de órgano vivo. Yo no puedo creer que ese ojo de cíclope contemple con frialdad lo que mira y luego invente fuegos para esa monstruosa documentación. Hombre y obra son uno. Y la vida no es sólo visión en acto, sino re-visión, recreación de memoria. (La obra de Marcel Proust valdría como argumento cálido y soberbio.)

Lo que Flaubert no consentía —desde su trance creativo— era dar lo real maquinalmente, sin impregnarlo antes de sí mismo, de su «yo» temperamental. La transfiguración le obsesionaba. Necesitaba incluso «bordar» lo que la vida ya le daba bordado. Un hecho no era

suyo hasta que no lo transformaba. Donde otros han buscado exactitud, él ha buscado transfiguración. De ahí su trabajo lento, moroso, inquisitivo. Unos leerán manía. Otros, perfección.

SALUD, DINERO Y AMOR

A Vargas Llosa —estoy seguro— le encantaría este encabezamiento «cañí» y populachero que tomamos —de prestado— con una cordial irreverencia. Porque de esas tres cosas que «hay en la vida» supo mucho el amor de sus amores, la Emma rebelde, erótica y sensiblera. Quizá no encajaría este desenfado en el refinamiento de Madame Bovary, pero quién duda que su fondo es idéntico. ¿Quién decide, por otra parte, lo que es refinamiento, lo que es sensiblería? ¿Quién dice que no están implicadas en un mismo cuerpo de pasiones? «Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance» en Emma Bovary.

No lo sé bien, pero tal vez lujuria y lujo tengan la misma procedencia semántica. Yo lo doy por seguro. Y por irrebatible en el caso de la anti-heroína de Flaubert. En esta —en aquella— mujer rebelde e insaciable, los sentimientos suntuosos exigen un entorno suntuoso, un fetichismo cósico que llega a humanizarse hasta el punto de que un objeto —en la amorosa recreación faubertiana— no se agota en sí mismo, se prolonga desmesuradamente, al reclamo de grandes pasiones y desgracias, que diría Miguel Hernández. Emma —observa muy bien Vargas Llosa— «proyecta el placer del cuerpo en las cosas y, a su vez, las cosas acrecientan y prolongan el placer del cuerpo» (p. 161).

Pero el lujo es también una coartada del aburrimiento. Desengaños que quieren, de algún modo, sobrevivir en unas ruinas monumentales. Son aquellos «tocados» de las damas de Jorge Manrique que —ya fuera del cuerpo— adquieren una fuerza patética en la interrogación del «¿qué se hicieron?». Lo que queda, en definitiva, es la pasión en su insaciable desmesura que adultera las cosas, los objetos, convirtiéndolos en sentimientos, y a la inversa: sentimientos que la magia de Flaubert hace tangibles, casi corpóreos. El camino hacia esa relevancia de las cosas —hasta el punto de humanizarse— no es largo, sino hondo. Consiste —según decía Flaubert— en la intensidad de la mirada: «Pour qu'une chose soit intéressant, il suffit de la regarder longtemps» (carta a su amigo Le Pòittevin). Esta espléndida frase la escribió cuando sólo tenía veinticuatro años.

A la inversa, la cosificación del hombre es la otra cara de la efigie. De hecho —según Sartre—, el tema del «devenir-chose» fascinó

durante toda la vida a Flaubert (los cadáveres autopsiados que aparecen en sus obras demuestran esta obsesión: el avasallamiento de la muerte). Otro dato —mucho más que irónico—: los invitados a la boda de Emma son, para el escritor, una galería de orejas y epidermis.

NOSTALGIA DE SER HOMBRE

El amor-no-correspondido de Mario Vargas por Emma Bovary es el veneno que le ha hecho escribir a él este libro caliente y espléndido que deja muy atrás las documentaciones frías, ese torpe entender sabe-lo-todo de los críticos que en su vida han creado. Mario descubre la terrible nostalgia de la Bovary por ser hombre. Víctima de una típica «sociedad chauvinista fálica» que se diría hoy, la pobre Emma busca una revancha en un hijo varón que enjugue su tragedia de mujer no libre. El destino la burla, y da a luz una niña, y Emma —decepcionada— pierde el sentido. Pero es rebelde y poco a poco va acercándose al hombre, con tenacidad instintiva, de un modo ciego, a sobresaltos. Lleva sombrero de hombre, se pasea fumando, baja de «L'Hirondelle» con un chaleco masculino.

La invasión de fronteras no es más que una frustrada búsqueda de libertades. Ser hombre es ser más libre. Ser mujer equivale a someterse. De algún modo consigue dominar a los hombres, trasponiendo papeles, siendo ella la activa y condenando —no sin ironía decepcionada— la cobarde actitud de Leon, su mediocridad y su miedo. En el amor consigue dominar a Charles y luego en los negocios y hasta después de muerta por suicidio. Charles retoma la proclividad suntuosa de Emma, paga un entierro por todo lo alto y cae más tarde en un refinamiento tortuoso que le lleva hasta el fondo de la ruina. Flaubert resume este proceso en una frase-imagen «conmovedora»: «Elle le corrompait au-delà du tombeau.»

LA ORGIA PERPETUA

Sería ingenuo pensar que en Flaubert hubo tanta desesperación como en Kafka y comparar la «orgía perpetua» de la literatura —como único medio de soportar la existencia— con la dramática invocación de Kafka a la literatura como única realidad (repudiando el amor, los amigos, la propia familia como entes fantasmales). La orgía flaubertiana no iba contra la vida: era su modo de vivirla, en una simbiosis constante, apasionada, casi indivisible. La autonomía de la obra literaria —como un mundo nuevo dentro del mundo— parece que des-

tierra al propio autor fuera del mundo que ha creado. Flaubert llegó a decir que era preciso hacer creer a la posteridad que el autor no vivió nunca. Todo juicio, toda compasión, debían ser arrancados de la obra para que ésta tuviera vida propia. ¿Cómo entender entonces la razón de esa «orgía»? Por una fe tenaz en la «otra vida» de la literatura, allí donde cualquier engaño o decepción pueden cobrar una intención, un claro y último sentido: «La literatura fue para Flaubert esa posibilidad de ir siempre más allá de lo que la vida permite» (p. 274).

La teoría pirandelliana —que rescata para lo imaginario su entidad más real, «así es si así os parece»— es, en el fondo —como en la teoría flauberiana de la autonomía de la obra— un canto a la libertad. La posibilidad de crear una vida autónoma, libre, rica, indestructible, al margen de la vida real entrampada, mezquina, sórdida y sometida. Sería ese margen corrosivo que nos permite decir «no», afirmando la vida verdadera, en esta pausa lenta y vertiginosa que nos deja la muerte.—*JOSE MARIA BERMEJO (San Conrado, 7. MADRID-11).*

JOSE OLIVIO JIMENEZ: Hacia una historia crítica de la prosa modernista hispanoamericana (Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana). Eliseo Torres & Sons, Nueva York, 1975, 324 pp.

La aceptación de la importancia y prioridad que la prosa tuvo en la génesis del modernismo hispanoamericano, así como el reconocimiento de la alta calidad de sus productos son hechos literarios hoy suficientemente reconocidos. Debemos añadir otro, que se señala ya en la primera página de este libro: la indispensabilidad del conocimiento de esa gigantesca producción en prosa del modernismo «para alcanzar una visión completa y profunda de la época que se configuró en esa expresión». Así comienza por declarar el profesor José Olivio Jiménez, en la «Presentación» de este volumen, para justificar, si esto fuese necesario, la razón del mismo. No se trata en conjunto de una serie de estudios personales realizados por dicho crítico, sino el producto loable de un seminario doctoral ofrecido sobre el tema en el Centro Graduado de The City University of New York en la primavera de 1973. Los autores y temas tratados son diversos, aunque todos vinculados por su correspondencia a las variadas manifestaciones de la prosa modernista; y los responsables de los trabajos que aquí se coleccionan son los estudiantes de dicho curso, además de alguna colaboración del propio profesor. El resultado ha sido, así, una obra de equipo, semejante a las muy valiosas

que la argentina Universidad de la Plata suele dedicar a motivos y escritores destacados.

Jiménez aclara que tales trabajos «no integran una *historia* orgánica y exhaustiva de esa manifestación literaria», pero no menos cierto es que muy útiles caminos hacia esa historia crítica de la prosa modernista hispanoamericana son los estudios aquí agrupados. El conjunto se abre con un ensayo del mismo José Olivio Jiménez, «Una aproximación existencial al prólogo al *Poema del Niágara* de José Martí», ya anteriormente publicado en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* de la Universidad de Madrid. No se coloca ese ensayo en tal primer lugar por firmarlo el realizador de la edición, sino porque el año de 1882, fecha de la redacción del «Prólogo» de Martí, se ha venido considerando como el de la cristalización —y gracias precisamente a Martí y a Gutiérrez Nájera— de la expresividad modernista en la prosa, y porque tal magistral ensayo no sólo abre esa época, sino que desde él se saluda y describen los «tiempos nuevos» en términos de asombrosa clarividencia.

A partir de aquí se recorren temas, actitudes, obras y contribuciones al desarrollo de los géneros en prosa procedentes de todos los escritores mayores del modernismo (con la sola importante excepción de Rodó). Martí y Nájera son los más atendidos entre los iniciadores del modernismo. De aquél se estudia pormenorizada y documentadamente sus audaces avances hacia el expresionismo y «la tensión emocional interna» que intuitivamente a tal impulso le llevó (Graciela García Marruz); y, con gran finura de intuición e intención comparatística con otras lenguas, sus logros renovadores en el empleo de la técnica impresionista dentro de la literatura infantil, por entonces estancada en un realismo moralista y adocenado (Silvia A. Barros). De Gutiérrez Nájera se consideran, con excelente acierto en las ejemplificaciones y comentarios, los aspectos estilísticos e ideológicos más resaltantes en su prosa (Jesús Gutiérrez); y se analiza en particular «El vestido blanco», uno de sus mejores textos narrativos (Ileana Villalón). Y de uno y otro, sus primeros aportes al que habría de ser el género en prosa más característico de la época modernista: la crónica (Oksana María Sirko).

Atención debida se reserva también a Julián del Casal (Joan Federman penetra en el mundo decadente de sus cuentos y crónicas); y a José Asunción Silva, con dos estudios dedicados respectivamente a alumbrar detalladamente los fondos decadentistas y rasgos preciosistas más sobresalientes de estilo de su poco conocida novela *De sobremesa* (Ferdinand V. Contino) y a un delicadísimo examen estilístico del resto de su prosa artística (Clara F. Fortún). Y en el centro justo del tomo, Rubén Darío. A éste se le contempla, después

de intentar diferenciar y definir con fortuna el género y de rastrear con precisión sus manifestaciones en otros autores, como el máximo cultivador del poema en prosa (Lenore V. Gale); así como en otro no menos atractivo artículo se evidencian las hasta hoy muy poco puestas en claro anticipaciones de Darío hacia la modernidad, entendida ésta en sentido de concepción estética general de nuestro siglo, donde ya la voluntad de absoluta belleza artística del modernismo se ve violentada o francamente negada (Jesse Fernández).

Los escritores de la segunda generación del *modernismo* propician también acercamientos a aspectos resaltantes de su obra. Flora H. Schiminovic se entra con gracia (también con cierta reserva crítica) en el mundo del lirismo y fantasía de los *Cuentos misteriosos* de Amado Nervo; la novela *Resurrección*, de un autor poco atendido en general, el colombiano J. M. Rivas Groot, es presentada certeramente por Robert McCormick como arquetipo de la visión del hombre finisecular; Sophia Demetriou esclarece con lucidez las relaciones entre el espíritu general de la decadencia y el escritor modernista, basándose para ello en el más brillante (y uno de los más decadentes) prosista del período: Enrique Gómez Carrillo; y, por fin, Alix Zuckerman realiza en su análisis crítico de *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones, un convincente engarce entre el misterio de esas «fuerzas» y las inquietudes o aspiraciones básicas del modernismo.

El profesor Jiménez advierte, en su «Presentación», que el curso (y por tanto las monografías que de él surgieron) se atuvieron al concepto general que ve al modernismo como la fiel representación estética de su época, pero sin desarticularse aún en las formas libres «que las escuelas de vanguardia acabarán por imponer». Mas avisa también, sin embargo, que les asistió la complementaria convicción de que «en lo más cargado de futuridad de la literatura modernista, ésta, aunque cumplida estilísticamente dentro de una órbita que podemos ver ya hoy como clásica, no muere en sí; y una gran parte de su valor perdurable reside en aquello que anticipa y anuncia». A tal convicción responden los muy sugestivos trabajos que se colocan al final, y cuyos títulos mismos anuncian su interés en tal sentido: «Hacia el surrealismo en *Sangre patricia*, de Manuel Díaz Rodríguez» (Jorge Benítez); «Modernismo, surrealismo y expresionismo en *El hombre que parecía un caballo*, de Rafael Arévalo Martínez» (Jaime Herszenhorn); «Del modernismo a la vanguardia: Las ideas estéticas de Regino E. Boti» (Octavio de la Suarée, Jr.) y «Raíces modernistas en un texto en prosa de Luis Palés Matos: Sobre 'El traje de Medea' (1927)», de Ivania del Pozo.

Sin embargo, el cierre mismo de la colección lo forma uno de los ensayos de mayor provecho. En él, su autora, Diane W. Cornwell, pasa minuciosa revista al tema de «El modernismo hispanoamericano visto por los modernistas». Es una detenida consideración de cómo cinco de los escritores del período —el panameño Darío Herrera, el guatemalteco Gómez Carrillo, el mexicano Amado Nervo y los venezolanos Díaz Rodríguez y Rufino Blanco-Fombona—, al inquirir sobre la nueva sensibilidad y los renovados recursos de la palabra artística que estrenaban, descubren que no hacían otra cosa que reflejar en América las generales inquietudes y las correspondientes tendencias estéticas universales del momento. Resulta tal examen un mentís rotundo al supuesto «rubendarismo» en que para muchos miopes aun de hoy sigue siendo el modernismo, y que ni sus mismos practicantes sintieron así.

En un libro de composición heterogénea como éste no es factible el juicio valorativo e individualizado de todas las piezas que lo componen. Para concluir, sólo cabe destacar la meritoria voluntad del profesor Jiménez por darnos acceso a esos trabajos que parcialmente ventilan temas y problemas de una época aún no rectamente entendida. Y, de igual modo, encomiar en quienes cuando los escribieron no habían trascendido su condición de estudiantes (si bien, como aquí se revela, de primerísima calidad) el arduo esfuerzo de investigación y con frecuencia de alto nivel crítico de muchas de sus páginas.—*ANTONIO R. DE LA CAMPA (The City College of New York, CUNY. Convent Avenue at 138th Street. New York, N. Y. 10031).*

LA ORIGINALIDAD DE PATRONIO

Hacía tiempo, mucho tiempo, que no leía un libro de erudición y crítica literaria tan admirablemente concebido, tan sabiamente estructurado y tan agradable de leer como este que el profesor Reinaldo Ayerbe-Chaux ha dedicado a una de las obras más atractivas de nuestras letras medievales: *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel (1).

Es preciso reivindicar para los estudios de la literatura valores hoy tan olvidados como la amenidad, el encanto expositivo, la claridad gozosa y la oportuna interpolación, valores todos ellos condenados a la hoguera por ciertos inquisidores de la crítica —y após-

(1) R. Ayerbe-Chaux, «*El conde Lucanor*». *Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975, XVII + 389 pp.

toles del tedio— que se arrogan, sin razón ni motivo para ello, el patrimonio de la auténtica ciencia literaria.

El libro de Reinaldo Ayerbe-Chaux comete el pecado de no aburrir, la imperdonable falta de no contribuir a la siesta estival. Yo lo he leído muy despacio, con miedo de que se terminara, en dos inolvidables tardes de verano. Tenía al lado otros dos volúmenes: las ediciones que del *Libro de Patronio* hicieran Gayangos (*BAE*, LI) y Blecua (Madrid, Castalia, 1969). Sigo lamentando no poseer en mi biblioteca un ejemplar de la magnífica edición de Hermann Knust (Leipzig, 1900). Toda lectura atenta trae consigo no pocas desazones de bibliofilia.

El profesor Ayerbe estructura su estudio en dos grandes partes o zonas. Si el subtítulo de la obra reza *Materia tradicional y originalidad creadora*, la primera parte corresponde al aspecto de la originalidad en don Juan Manuel. En ella se estudia el arte incomparable del narrador, la destreza impoluta y genial con que se sirve del material tradicional, aportando siempre algún tipo de novedad: la profundización de una psicología, la invención de una nueva normativa para el viejo juego estilístico, un finísimo humor, etc.

La primera parte se configura en cuatro capítulos. Cada uno de ellos ofrece una perspectiva desde donde apreciar el arte manuelino en comparación con la relativa tosquedad de sus fuentes y relatos paralelos. Los personajes de don Juan Manuel, por caso, son ya verdaderos seres humanos, y no se limitan a representar un determinado concepto de índole moral, como ocurría en los numerosos ejemplarios al uso. Don Juan Manuel ha reinventado la verosimilitud, «se ha sometido voluntariamente a aquello que Auerbach ha llamado *realismo mimético*» (p. 31).

Si el *Libro de Patronio* supone un esfuerzo notable de originalidad y novedad en el tratamiento de los personajes, no deja de serlo en el trato dispensado a la circunstancia en que esos personajes se mueven. Destaca, además, el modo, personalísimo y admirable, de insertar la historia real en el marco de la ficción literaria, sin olvidar la estructura o desarrollo formal de algunos cuentos, donde se nos revela la extraordinaria personalidad que ha sabido inyectar el narrador en las propias raíces de sus *exemplos*.

Casi cuarenta de esos *exemplos* analiza pormenorizadamente el profesor Ayerbe en su tarea de probar, con datos fehacientes, las portentosas dotes creativas que demostró don Juan Manuel al redactar *El Conde Lucanor*. Así nos lo hace creer una lectura científica de su ejemplario. Ayerbe-Chaux no afirma nada gratuitamente.

La segunda zona del estudio recopila los textos de los diversos relatos paralelos a los recogidos en el *Libro de Patronio*, ya sean an-

teriores, ya posteriores —en algunos casos— al tiempo manuelino. Ayerbe extrae esos textos de ejemplarios, sermonarios y espéculos, compilaciones griegas o hindúes, crónicas históricas, poemas, incluso libros de caballerías. Hay que decir que sólo los cuarenta *exemplos* estudiados en la primera parte son aquí enriquecidos con sus versiones paralelas.

En una *Advertencia Preliminar* a esta segunda zona se nos da una reseña de las ediciones —casi todas muy raras y difíciles de obtener— manejadas para la transcripción de los testimonios paralelos. Agradecemos tan útil como exacta reseña, así como el trabajo que se ha tomado el estudioso al traducir a nuestra lengua todos los textos no españoles aducidos. originalmente latinos, franceses, ingleses y alemanes.

Hay que decir también que la lectura del libro ha de llevarse a cabo, por decirlo así, en dos frentes, pues se hace imprescindible acudir a los textos paralelos de cada *exemplo* al fin de la lectura de cada análisis individual, en la parte teórica. La travesía del libro se hace, de ese modo, más pintoresca: al mismo tiempo navegamos con la imaginación y con la vista.

Para desenvolverse mejor en el mundo de ficciones que se proponía habitar, don Juan Manuel se disfrazó de dos personajes. Eran su haz y su envés, los hasta entonces innominados intérpretes de su diálogo interior. «Et pues el prólogo es acabado, de aquí adelante començaré la manera *(sic)* del libro, en manera de un grand señor que fablava con un su consegero. Et dizían al señor, conde Lucanor, et al consegero, Patronio» (ed. Blecua, p. 53).

Feliz disfraz el de don Juan Manuel, feliz engaño el suyo. Ante él, ante sus ojos penetrantes y astutos, alineábase en secuencia interminable todo el vastísimo material —oral, escrito— que la tradición y el folklore habían traído desde todo país y toda época. Un material que amenazaba con ahogar la voz del narrador, pero no pudo conseguirlo.

Supo mirar don Juan Manuel a su bello enemigo, y, con sus cuatro ojos de Lucanor y de Patronio, salvó la voz, brilló su arte más allá del agobio de las bibliotecas. Su disfraz le había salvado.

Esta vez, los embaucadores que tejieran un paño maravilloso para burla de reyes y cortesanos habían tejido un hermoso vestido para el conde y su consejero. Era el vestido del arte, de la fantasía creadora, del estilo. Por todo ello, y por las abrumadoras pruebas que el profesor Reinaldo Ayerbe-Chaux ha conseguido reunir, el *Libro de Patronio* —que se editara en 1575 por vez primera, para que Lope y Calderón fabularan sobre sus fábulas— no puede ser tan sólo un

ejemplario más entre cien, ni una colección de minúsculas variantes narrativas para ebriedad y gozo de morfólogos. Por aquí ha cabalgado el arte, y huelen a siempre las huellas de su paso.

Patronio fue quien convirtió el tedio en metáfora. Sin menoscabo de su originalidad, fue él quien hizo de la tradición una alfombra, un tapiz digno de soportar sobre sus hilos las pisadas rubias del arte.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

UN HOMENAJE A RAFAEL ALBERTI *

«Rocío literal, racimo biselado» llamó Neruda a la poesía de Rafael Alberti, acaso la de más fina y transparente forma de cuantas se han hecho en castellano y en este siglo, junto con la del argentino Ricardo E. Molinari.

A la manera de los personajes de leyenda de quienes todos han oído hablar y casi nadie ha visto —se trate ya de alquimistas y magos o de bandoleros como Curro Giménez o José María El Rayo de Andalucía—, sucede ahora en España que todo el mundo reconoce y hasta admira algunos nombres, ignorando la obra que ha hecho que esos nombres signifiquen algo. Son, de repente, simpáticos fantasmas un Miguel Hernández, un García Lorca; pero qué pocos los han leído, cuánto tiempo pasará todavía para que toda una corriente cultural —Picasso, Jorge Guillén, Luis Buñuel: son unos pocos ejemplos de una extensa lista— regrese definitivamente a su cauce originario. En esta situación se encuentra también Rafael Alberti.

Una revista de Barcelona le dedica ahora un, acaso algo tardío, pero siempre justo y oportuno, homenaje al poeta de Cádiz, que durante tantos años ha padecido esa especie de muerte en vida que es andar rodando por países extraños, lejos de la casa y los amigos de la infancia. Lo que para Cernuda significó un desarraigo esterilizador —ni él ni su poesía fueron ya los mismos al salir del país natal—, a León Felipe y Alberti los espoleó para reaccionar con más fuerza: una indignación demasiado viva en el primero y una alegría esencial en el segundo los mantuvo activos como creadores y hasta como símbolos de una España que, casi, se había trasladado a América en espera de momentos mejores, a semejanza de alguien que, por alguna causa, debe mantener oculto su verdadero nombre por un

* «La mano en el cajón», núms. 1-2. Barcelona, 1976.

tiempo. «Yo me he llevado la canción», diría arrogantemente León Felipe, como si hubiera metido en un baúl todo el oro de los Austrias y Borbones. Fue uno más que no volvió.

No se puede hablar de Alberti —cuanto llevo dicho lo evidencia de algún modo— como casi aislado; porque, aun siendo un artista hecho de la mejor madera, se parece a cualquier cosa menos a un semidiós solitario del estilo de Ezra Pound, por ejemplo. Y aunque ni su poesía ni su origen social tengan la marca de lo popular, Alberti es un caso semejante al de Rubén Darío en el sentido de que a pesar de no escribir una poesía para mayorías —esa mayoría fácil tan cara a un Rafael de León—, debe ir inevitablemente a ellas.

Por supuesto que no soy tan ingenuo como para creer en los demagogos que dicen escribir para todo el mundo: en un mundo poblado fácilmente por un 50 por 100 de seres analfabetos y paupérrimos, proclamarse poeta de multitudes es algo más que soberbia; es también una estupidez. Pero lo que yo admiro de Alberti es que pueda escribir —junto con versos dedicados a Piero della Francesa y Rafael Sanzio— otros dedicados a los panaderos gallegos emigrantes y a los pescadores pobres de Cádiz sin que la diferencia de prestigio artístico de cada tema signifique una diferencia de calidad estética dentro de su poesía. Es, invariablemente, el poeta de lo fino —«de lo más leve y casi imperceptible»— tanto cuando se refiere a los óleos del Museo del Prado como cuando habla de los niños descalzos de Extremadura.

Mucha mala poesía se ha escrito con intenciones redentoras; mucha temática social ha pretendido elevar a impostores de renglones cortos a la jerarquía de poetas. En este «siglo de manos», de inescrupuloso pragmatismo y reducción del hombre concreto a cifra de computadora, cambiaron las cortes reales, no la situación de dependencia del artista. Pero a la verdadera poesía, como a la escuela siracusana de Pitágoras, muchos son los llamados y muy pocos los elegidos. Alberti (independientemente de su contexto) es uno de ellos, y no hay que confundirlo con los verseadores de una cuestión social que en el fondo no sienten o que en todo caso no saben expresar.

«El mundo ya no es feliz, condesa», como le decía un vagabundo a *La loca de Chaillot*, y en medio de este sórdido tablero político el homenaje a un poeta ya «no ofrece ningún adorno para la diadema de las Musas» (leo a Pound), sino que responde a una cuestión táctica. El hecho artístico como cosa independiente es ahora casi una cuestión folklórica, un rito desentendido de sus orígenes, como el carnaval.

Hay situaciones contingentes que de pronto hacen necesaria la intervención de nombres como el de Alberti o Miguel Hernández, de igual manera que en una partida de ajedrez un peón durante mucho tiempo inactivo puede pedir explicaciones a toda una posición enemiga si es adecuadamente movilizado.

En este sentido veo al Rafael Alberti actual: hombre de una reconocida causa política (y que yo respeto, porque ha dado pruebas suficientes en tantos años de haberla adoptado con sinceridad), entrevistándose en Roma con Don Juan Carlos y negociando de alguna manera su regreso.

Pero todo esto no tiene fundamental importancia histórica ni artística, por más que la historia grande esté hecha de pequeñas anécdotas cotidianas: Alberti no es alguien para la historia de España por estas escaramuzas, sino por los inolvidables poemas de *Marinero en tierra,* tal como García Lorca es García Lorca por *La casa de Bernarda Alba* (en fin, por toda su obra) y no porque unas anónimas insignificancias lo hayan asesinado.

Mucha agua, demasiada sangre ha corrido bajo los puentes desde los días en que aquel «esbelto, hasta hermoso» artista adolescente del Puerto de Santa María de Cádiz fijaba para siempre en versos el itinerario equivocado de la paloma o la música que venía de la ventana de su prima «que tocaba, pensativa, el arpa». Toda una vida, como dirían los viejos.

Y no puede menos que producir una sana envidia que este artista, con la misma inalterable alegría y vitalidad de su amigo Picasso, siga participando activamente de las alegrías y los dolores de este mundo, como el abuelo que se rodea de niños y participa de sus juegos.—*LUIS DE PAOLA (Avda. de José Antonio, 15, 4.º B. MADRID-14.)*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ROBERTO JUARROZ: *Poesía vertical.* Monte Avila Editores, Venezuela, 1976.

Toda una labor poética —con seguridad, una de las más importantes del continente sudamericano— se resume en esta *Poesía vertical.* En término de tiempo se resume o se aglutina aquí el que va desde 1958, fecha de aparición del libro de Juarroz que dará nombre a casi

toda su obra, hasta 1975. Salvo una pequeña parte recogida con el título *Dos poemas sueltos* la totalidad del volumen se aúna bajo el título genérico *Poesía vertical.*

Hablar de la poesía de Juarroz y de la forma como éste encara su experiencia es abarcar el resultado de uno de los momentos más interesantes de la poesía Argentina, en su sentido más limitado y en el más amplio el de toda la poesía sudamericana que hace suya la búsqueda de una autonomía de la imagen. Sin lugar a duda, *Poesía vertical* es deudora de todas las experiencias que se inician o que cristalizan en nombres como los de Vicente Huidobro y Oliverio Girondo, en Sudamérica. Pero tendríamos que reconocer que la poesía argentina, en su momento, es la que mayor y más importantes individualidades da en la experiencia expresiva en el continente. Los nombres a los cuales el de Juarroz se vincula son muchos, todos los que se generan a partir de los años cuarenta, entre los que se cuentan algunos de tanta importancia como Enrique Molina, Alberto Girri, César Fernández Moreno, Edgar Bayley, etc.

Ahora bien, lo dicho anteriormente no es sino un intento de situación, ya que la expresión poética de Roberto Juarroz, bastante tiempo en la sombra, se mueve dentro de unos cauces muy particulares. El uso que Juarroz hace de su arsenal expresivo llega a resultados que convierten a su poesía en una especie de isla habitada por innumerables hallazgos que, como hemos expresado, le colocan entre los poetas más interesantes de la poesía actual en lengua castellana.

La expresión poética de Juarroz nos sume en un angustioso y a la vez sereno contacto con el misterio, con esa cara oculta de la realidad, que a la par de inquietarnos nos procura un hondo sentido vital. Pocos libros de poesía de los aparecidos últimamente pueden ser de tanta significación en el panorama de la poesía sudamericana como esta antología de la obra del argentino Roberto Juarroz.—*G. P.*

ERNESTO SCHOO: *Función de gala.* Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1976.

Estamos acostumbrados, por una especie de fanatismo personalista, a creer o a experimentar la realidad solamente desde un quehacer cotidiano y ajeno. Otra forma de experiencia confesada que no sea ésta o que se aparte de esta especie de regla de juego produce sobresalto, cuando no la huida.

Leyendo *Función de gala* nos sentimos atraídos, pero al mismo tiempo indefensos ante una realidad experimentada con tanta lucidez

como humor. Deberíamos decir mejor con esa lucidez que es el humor. La indefensión no es sino el ver hasta qué punto Schóó logra paralizarnos un mundo en una madeja de actitudes que de una forma u otra nos pertenecen o pertenecemos a ella, somos parte integrante de toda esta trama entre la que se entrecruzan situaciones y personajes que más de alguna vez hemos sido o hemos soñado ser. Al decir «soñado» no estamos empleando el vocablo en su sentido de alcance irreal, sino en su más inmediata realidad, la de una experiencia inquietante y angustiosa.

Los seres que nos muestra Ernesto Schóó se hallan inmersos en la atmósfera que solamente nos puede brindar una verdadera capacidad literaria, la cual no es otra cosa que la de fabular hasta un extremo en que realidad y ficción se hacen una sola, indivisible. En su presentación, el mismo autor nos aclara que «*Función de gala* es una tragedia: la de no poder amar fuera de uno mismo». Esto bien pudiera quedarse o haberse quedado en un intento, en algo que solamente hubiera sido un deseo frustrado de alguien con un profundo interés por darnos a conocer su actitud frente a los hechos. Felizmente, Schóó logra la exacta comunicación de lo que ha sido su intención literaria y humana.—*G. P.*

OCTAVIO ARMAND: *Piel menos mía* (1973-1974). Volumen extraordinario de la revista *Escolios*. (Los Angeles (Estados Unidos) 1976.

Precedida de una cita de André Breton nos llegó hace algún tiempo el libro anterior de este poeta español afincado en América, la del Norte. La cita de Breton era el pórtico a una conciencia de búsqueda encuadrada dentro de lo que se define como de autonomía expresiva y que es el mundo sensorial desde el cual Armand trata de aprehender esa otra realidad, cuyo curso se aparta de la fiel o infiel transcripción de la emoción por la emoción; un amplio espectro de referencias en procura de su capacidad de fabulación expresiva.

En *Entre testigos*, que es el libro a que hacemos referencia, Armand recogía un conjunto de poemas que habían sido escritos entre 1971 y 1973, según nos lo hacía conocer. El volumen que ahora hemos leído está fechado entre los años 1973 y 1974. Es decir, que entre ambos existe la perfecta parábola de un tiempo sin pausa en el trazado de una indagación poética por el logro de un autodescubrimiento de la propia capacidad de confirmación y hallazgos. Este amplio recorrido nos permite ver, con perfecta nitidez, el desarrollo que Armand ha impuesto a su poesía. *Entre testigos* apuntaba a una dimen-

sionalidad poética en que la imagen, siendo transgresora y transgredida, aún se movía dentro de un ámbito de referencias comprometidas con la experiencia emocional, aún anclada en un respeto formal: *La mano estalla en el corazón / Abriéndose como un insulto / El patio del manicomio es infinito.* Dentro de un deseo de una voluntad de quiebra, visible en muchos de los poemas de este libro, todavía prevalecía el deseo de transmitirnos esa experiencia que dimana de la conciencia traducible desde el recuerdo.

Piel menos mía es, sin duda, el resumen de unos logros que antes solamente perfilaban, desde luego que con indudables aciertos, el arribo a una perfecta coherencia con la autonomía expresiva, que inscribe la poesía de Armand —con una indiscutible personalidad— dentro de la experimentación de la forma y la palabra que mueve la expresión de un gran porcentaje de poetas de hoy en los más dispersos sitios.

Dilatado sería enumerar los factores de auténticos hallazgos que se encuentran en este último libro de Armand, regidos todos por una evidente y equilibrada lucidez.—*G. P.*

RAFAEL BARRET: *Mirando vivir.* Selección y prólogo de Carlos Meneses. Tusquets Editor, Barcelona.

Barret no es sino ese reverso desconocido de la literatura española que se ha dado en todo tiempo y lugar, tanto hoy como ayer. Un venero de rica experiencia trasmitido con una capacidad de comunicación literaria de indudable dimensión expresiva, son estos trabajos periodísticos de Barret que la búsqueda constante del investigador peruano nos ha rescatado del olvido en que los había sumido el desconocimiento y la distancia. Carlos Meneses se ha preocupado, como lo hiciera con otros olvidados, el poeta Oquendo, entre otros, por devolvernos la realidad de un espíritu que tenía el poder de transmutar en hecho literario los más variados temas surgidos en los avatares de una vida llena de una profunda ternura por el mundo circundante.

Barret, nacido en 1876, fue, como nos informa Meneses, «un "señorito" de Bilbao, que llevó hasta 1904, año en que se marchó a Buenos Aires, una vida de dandy ilustrado; frecuentaba los salones aristocráticos y literarios y también las salas de juego...». Esto contribuyó a enriquecer su experiencia, que más tarde habría de consumarse en un «ver y palpar» la realidad desde una posición desde todo punto de vista comprometida con una forma un tanto iluminada. En sus artículos podemos apreciar cómo nada le parecía ajeno a su objetivación.

La actividad de Barret es, en el campo de la creación literaria, fructífera: fundador de revistas literarias y periodista incansable. Esto último fue la causa de que tuviera que llevar una existencia trashumante por una serie de países de Sudamérica, desterrado de unos y de otros. Barret es esa personalidad típica que se produce, por un milagro de la inquietud intelectual, en las postrimerías del 19 y los principios del 20 y que se da tanto en Europa como en América: espíritus transidos por una serie de condicionantes humanos e intelectuales que vagan por todos los lugares, esparciendo su inquietud y haciendo surgir a su paso todo un mundo de inquietante perplejidad ante los hechos y las cosas.

Hermoso y valioso rescate de las sombras es este trabajo de Carlos Meneses, que nos ha permitido conocer a este fino pensador que fue Rafael Barret, para quien nada parecía serle ajeno, sino parte de su existencia. Resulta, desde un punto más inmediato, sobrecogedor el hecho de que muchos de los hechos que tocó en sus artículos tienen una perfecta vigencia.—*G. P.*

ANTONIO REQUENI: *Los viajes y los días.* Colección Mundial. Rueda Editor, Buenos Aires.

Las narraciones de viajes, por una extraña circunstancia, parecen haber ido perdiendo la capacidad de experiencia poética que un día tuvieron. Muy poco o casi nunca regresamos a esas transferencias de contemplación que experimentamos al leer las crónicas de viajes narradas por un Pierre Loti o un Gómez Carrillo, esto para sólo citar aquí los primeros nombres que se me vienen en mente. Hoy, como en casi todas las cosas, el lector pide la relación de hechos, desnudos de otra emoción que no sea la de una inmediatez. Los viajes no dejan tiempo para su elaboración material de la cual se decantará un tiempo más hondo, surgido del individuo como centro de su propia experiencia.

En esa voracidad de la noticia los escritores viajeros, maceradores de sus visiones, han ido perdiendo terreno, se maneja otra terminología que no permite el discurso lento del individuo que recuerda y elabora su recordación sin premura. Con la inmediatez se ha perdido la posibilidad de fabulación poética.

No podríamos decir a ciencia cierta si la pérdida de esa fabulación que se desprendía de las relaciones de los viajeros ha sido para bien o para mal. Lo que sí está claro es el hecho de que difícilmente podríamos retomar muchos de los libros que hoy se escriben sobre via-

jes y experimentar la complacencia de un viaje renovado. Pues bien, al leer las crónicas viajeras de Antonio Requeni, presentimos, como cuando leíamos a los escritores viajeros y no viajeros escritores, que sus visiones no las hemos agotado en la primera lectura y que algún día volveremos a ellas.

En esta recopilación de experiencias no está solamente el espíritu de las ciudades y los lugares, sino el de sus gentes. Una dimensión humana es lo que sustenta y enriquece estas páginas de viajes, estos viajes y estos días, que Requeni nos transfiere en un acto regido por ese poder que dinamiza la narración de todo auténtico viajero, la capacidad de maravillarse ante las cosas y los seres, y al mismo tiempo, poder comunicar la experiencia.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (232)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.000	24
Dos años	1.800	46
Cinco años	4.000	96
Ejemp'ar suelto	100	2
Ejemplar suelto doble	200	4
Ejemplar suelto triple	250	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PROXIMAMENTE

Homenaje a Jorge Guillén

Escriben:

Charles V. Aubrun, Philip W. Silver, Ricardo Gullón, José Ortega, Ildefonso Manuel Gil, Israel Rodríguez, Luis Alberto de Cuenca, José María Bernáldez, Angel Sierra de Cozar, José Manuel Polo de Bernabé, Rodolfo Cardona, Jaime Silex y Juan Quintana.

Homenaje a José Lezama Lima

Escriben:

José María Bernáldez Bernáldez, Felipe Lázaro, Ester Gimbernat de González y *Antonio Zoydo.*

Conmemoración del Padre Feijoo

Escriben:

José Antonio Maravall y José Miguel Caso González.

★

PRECIO DEL EJEMPLAR
100 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO